

معنى الفن

الطبعة الثانية

١٤٣٧هـ - ٢٠١٦م

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(4520/ 10/ ٢٠٠٩)

٧,١

الصقر، إياد محمد

معنى الفن/ إياد محمد الصقر. ــ عمان: دار المأمون للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩

(٣٠٢) ص

ر.أ: (٤٥٢٠/ ١٠/ ٢٠٠٩).

الواصفات: / فلسفة الفن/ / علم الجمال /

❖ **يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.**

ردك ISBN 978-9957-77-025-٩

دار المأمون للنشر والتوزيع
العبدلي - عمارة جوهرة القدس
تلفاكس: ٤٦٤٥٧٥٧
ص.ب: ٩٢٧٨٠٢ عمان ١١١٩٠ الأردن
E-mail : daralmamoun2005@hotmail.com

معنى الفن

الدكتــور

إيــاد محمــد الحقــي

جامعة الشرق الأوسط

للدراسات العليا



دار المأمون للنشر والتوزيع


بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى كل من ضحى من أجل بلده..

إلى كل قطرة دمٍ زكية أريقت للتحرير إلى من حمل كلمة "الله أكبر"

إلى كل الشرفاء.. والمدافعين عن الحق وهم يعرفون أنفسهم أكثر مما نعرفهم نحن وإلى المحامي والأخ والصديق "خليل الدليمي"

أهدي

هذا الجهد المتواضع

د. إياد الصقر – العراق

المحتويات

الفصل الأول

الفنون والإنسان

الفصل الثاني

فلسفة الفن

الفصل الثالث

معنى الفن

الفصل الرابع

الحضارة والتربية

بسم الله الرحمن الرحيم

يحتوي كوكبنا الذي نحيا فيه والمسمى بالأرض على مظاهر شتى لا نهاية لها مظاهر مرئية، ملموسة ومحسوسة من الأشكال والأحجام والألوان جماد ونبات وحيوان وإنسان.

فالرمال والحصى والقواقع والأصداف والمحار الأسمال، والصخور والجبال والوديان والمحيطات والأشجار والزهور والطيور والشمس والقمر والنجوم والرياح والمطر والليل والنهار والظلام والنور والحرارة والبرودة، كلها مظاهر تحيط بالإنسان وهي في مجامله تعمل مع بعضها البعض في إحكام وتوافق تام.

هذه المظاهر المختلفة تنبض بالحياة الأمر الذي يميز كوكبنا عن غيره من الكواكب الأخرى. إن الحقيقة التي لا يدركها الكثيرون هي مظاهر الحياة حولهم والتي تتجلى في كل شيء. تتجلى هذه الحياة في السحب الراكضة في الفضاء الرحب، وفي موج البحر المتردد على الشاطئ في إيقاع ونغم، وفي زخات المطر عندما تتساقط على سطح الأرض. وفي نسمات الهواء التي تلقى ببصماتها على سطح بحيرة ساكنة هادئة أو في زقزقة عصفور على أغصان الشجر. وهذا البحث يتضمن عدة مواضيع من علم الجمال والفن والفلسفة والتراث وكل ما يحوي معنى الفن فيها.

فالفن هو سجل مشاعر الإنسان ومواقفه الجمالية العاطفية إزاء الطبيعية والمجتمع.. بل يكمل أحدهما الآخر وأن تكامل الشخصية يستلزمها أيضا تقدم

الحضارة. بجانبيها المادي والثقافي وأن حاجة الإنسان للفن قديمة قدم الحياة وهـي لا تقل أهميةً وإلحاحاً عن حاجة الإنسان البايولوجية إلى الماء والطعام والسكن والفن ليس حلما وتصوراً وتأملاً بل هو إنتاج وإبداع وتحقيق.

من خلال التعمق الفلسفي وبتجريد المنطق الإبداعي لمعاني التعبير عن الذات والطبيعة نستطيع القول بأن الفن يعني التعـبير عـن الـذات وكـذلك ببسـاطة يعـني التعبير عن مجمل الأفكار بالوسائل البصرية والحسية وهي أشبه باستخدام الأشكال المجردة المستقاة من الطبيعة بواسطة الأحاسيس وترجمتها بعلاقات معينـة (كـالتوازن – الوحدة – الإيقاع – التنظيم).

والفنون هي إيصال فكرة لكي يتمتـع أو يسـتفيد منهـا الآخـرون مـن خـلال الإحساس بجماليات الأشكال الموجودة.

وللفنون أهمية كبيرة في حياة المجتمعات والشعوب في توفير احتياجاتهـا. مـن منتجـات وسـلع ومخاطبـة أذواق الآخـرين حسـب اخـتلاف ميـولهم وأعمـارهم ورغباتهم ومستوياتهم الاجتماعية والثقافية.

كما ويهدف الفن إلى هدف سامي وهو تحقيق الرفاهية إلى الآخرين من خـلال قدرة الفنان الإبداعية.

والبحث والتدليل المستمرين يهدفان معاً إلى إيجاد حلول مناسبة للمشاكل التي تواجهها البشرية في حياتهم العامة.. فنلاحظ الإبداع عند الفنـانين والمكتشـفين قـد سهل الأمر كثيراً للمجتمعات فأصبحت وظيفة الفنان هي البحث والتفكير بكل ما يناسب الحاجات اليومية فيترك العنان لخياله ليجد الحلول المناسبة باستخدام عناصر وأسس التصميم المختلفة من أشكال وألوان وخطـوط ومسـاحات لإيجـاد أشـكال جميلة تجذب العين وتسر العقل.

فالفنان هو العقل الديناميكي للمجتمع وهو القريب من حياة الناس وهو الذي يجد الحلول لكل همومهم ومشاكلهم. ليعبر عنها ويطلق عنان خطوطه وألوانه للإبداع. وكذلك هو يستمتع بهذا التفاعل مع أبناء مجتمعه وتقديم كل ما هو جديد ومميز لهم.

والاهتمام بالفن أصبح محوراً جدياً من محور الاهتمام بالإنسان منذ عصر فجر السلالات في بلاد الرافدين والتي تعتبر أول الحضارات البشرية التي كانت مصدر إلهام للبشرية وللحضارات اللاحقة..

فقد اكتشفوا العجلة وأبدعوا في الفنون التشكيلية الرسم والنحت والفخار والطب وعلم الفلك والهندسة وغيرها من الفنون التي مدت الإنسانية والتي لعبت دوراً بارزاً في ممارساته العملية.

ومنذ تلك الأزمان أي قبل التاريخ ظل الفن مرتبطاً بشتى الأنشطة الإنسانية حقباً طويلة من حياة وعمر الإنسان. فكان الفن يفي العصور القديمة يرتبط بالدين والأخلاق. والمنفعة والجمال.

لذا فقد أصبح الفن مع تطور الحضارة مرتبطاً مع حياة الإنسان وتحضره إلى جانب سلوكه الاجتماعي. وتقدمه وتطوره العلمي.

ويعتبر دراسة الفن دراسة جانب مهم من جوانب الإنسان الرئيسية وهو دليلاً على تحضر المجتمع وتطوره.. وعلاقتهما بالجمال.

فالفن والجمال في أذهان الكثيرين أدى إلى اختلاط في رؤية تفاصيل الفن وعناصره. مما جعله يحمل معاني إنسانية أدت إلى الإبداع فظهرت لنا تلك المشاهد الملونة الجميلة التي شكلت لنا حالة من الوعي التي تتماشى مع طبيعة المرحلة الحضارية الجديدة.

يتناول هذا الكتاب "معنى الفن" ويتضمن كل المعاني التي تتكـون منهـا الفنـون بلا تحديد وكل مشكلة تطرح سؤالاً.. والفن وفلسفته هو الجواب على كل سؤال.. وبالرغم من أن المعاني والتعبيرات قـد تختلـف بـاختلاف البيئـة والإنسـان الفنـان وثقافته. لذا يبقى الفن لغزاً تاريخياً قديماً لا يزال لحد الآن موضوع نقاش وجدل.

فالفن هو قديماً وحـديثاً قـد تميـز عـن بقيـة الفنـون والموضـوعات كالفيزيـاء والرياضيات.. فالفن المرئي واللامرئي وهو الأنـا الآخـر وهـو القـدر ومـا يخـالف القدر.. وهو الغريب والأليف معاً.

ولا يسعنا أن نعطـي آراء دقيقـة وموضـوعية تتضـمن كافـة المعـاني التعبيريـة للموضوعات الفنية.. فاللوحة التشكيلية والنحـت أو العمـارة والقصـيدة لا يحـتم علينا قراءة المشهد فقط بل يحتم عينا قراءة تاريخ الفنـون بلغاتـه المختلفـة العديـدة ووحدته المتماسكة.. فلكل نوع من الفنون له مفرداته ولغته تتكون في لحظة الإبداع عند الفنان مجسدة لنا جسد وأفكار الفنان وأحلامـه باللغـة الـتي اختارهـا هـو مـن خلال استخدامه للعناصر والأسس معاً. والفن هـو النافـذة الـتي تـدخلنا إلى عـالم الفنان والطريق هو الجمال الذي يقودنا إليه.

ولقد اختلف المفكرين والمبدعين والنقاد في معنى الفن.

فقد صور لنا "هايدجران" أن الشعر هو في طليعة الفنون فيما اعتبر "أفلاطـون" أن الفن الأساسي التي من سماته الإبداع والخلق هو الهندسة. واعتبر "نيتشـه" الموسـيقى أم الفنون وآخرون قد وصفوا لنا الفن الأصيل هو الفن السابع فن السينما وينبغـي لنا أن نعلم جيداً أن لكل فن لغة خاصـة فيـه وكـذلك بقيـة أنـواع الفنـون وكلـها مرتبطة بالإبداع والجمال.

فلقد أمتعنا "رامبرانت" بلوحاته الجميلة كلوحة "دورية الليل" وما عرفنا "البيركامو" بالغريب وما قرأنا "ستندال" رواية الأحمر والأسود. ونلاحظ في شعر المتنبي "الخيل والليل" نعثر على النغمة والصورة والخيال والإبداع معاً.

كما ونشاهد لوحات "فيلاسكز" و "ديلاكروا" "رامبرنت" "فان كوخ" "وبيكاسو". فنشاهد ونقرأ معاً الشعر والصورة والهندسة والجمال مجتمعين معاً في حيال واحد.. كل ينطق بالإبداع. والإبداع في نظر بورلير "كل جميل غريب" معبراً عن رأيه أنه خروج عن المألوف. فالمألوف هو أن يبقى سجين الإنسان نفسه والعالم معاً.. وعليه أن يخرج من تلك الدائرة ليلاقي اللامرئي.. فالحب والجمال والحرية والحقيقة تكمن في اللامرئي.. وأن القلب والعقل تجتمع مكونة لحظة الخلق والإبداع وهي لحظة الحب والحقيقة والغزل والعشق معاً.

الفن يعبر عن الفن كما الفلسفة هي الفلسفة.. وهما يعلمانا معنى الحرية.. ولحظات الإبداع.. والإبداع كالغيم يحمل مطراً.. وكالصباح عندما تطل بين ثناياه الشمس.

فأصبح الفن هو اللغة والورقة البيضاء. وقدرنا أن نمارس الفن ونبحث عن الجمال.. ونتصل مع الآخرين.. ونختار لغة الإبداع. ونركض وراء الحقيقة...

وكلما تزاحمت الألوان والكلمات.. تتجدد مثل الزمان.. تتجدد فيه الألوان والأنغام والكلمات.. وما علينا إلا أن نعيش بين الأنغام والألوان والكلمات ونقلبها ونعيش معها.. ونغوص بين ثناياها ومن خلال ذلك نكتشف معنى الفن.

المؤلف

د. إياد محمد الصقر

٢٠٠٩

الفصل الأول

الفنون والإنسان

- الفن وفلسفة المدارس الفنية
- الهدف من تعلم الفنون
- التعليم والتراث الإسلامي
- الفن والإنسان
- النسبة الذهبية
- العلاقات السيميائية

الفنون والإنسان

في عـالم ملتـبس القـيم، يعـد الفـن واقعـاً مقبـولاً، والتأمـل فيـه مـن أعظـم الامتيازات الموروثة. بيد أن مظاهره التاريخية، على اختلافها وتعدادها انتابها الوهن جراء ظل الفكر السقيم لقد صرفت الأعوام الطويلة في دراسـة بعـض المراحـل أو الحركات غير المهمة نسبياً. وفي هذه الحالـة، فـإن تـأملاً قصـيراً في الموضـوع الـذي توضحه هذه الصور جدير بإشارة إعجاب المرء بما يتمتع به من عظمة وتعقيد. وإذا كان هذا الموضوع شأنه شأن أية دراسات أخرى مماثلة، محدداً بالزمان والمكان، فـإن هذين العاملين يتمتعان بأهمية خاصة في الوضع الحاضـر. فالمنطقـة الجغرافيـة الـتي ستتعامل معها تعطينا صورة عن مغامرات الإنسان الأولى العظيمة في مجـال التعـبير الفني، كما أن هذه الفترة من عصرنا شهدت معجزات من التطور الثقافي لا توازيها أية معجزة أخرى في تاريخ الإنسان اللاحق.

ليس الفن وحده الذي تعود بداياته في الشرق الأدنى إلى العصور السحيقة هو ما سنقوم بوصفه، فالعلم تلا ذلك بصـورة لا تعـرف الكلـل بعـد اخـتراع الكتابـة وحل الدين والفلسفة محل الخرافات. وفي غضون أقل مـن بضـعة قـرون اكتسـبت الإنسانية قوة التعبير الذاتي. إلا أنه يزال هناك الكثير مما نجهله عن تلـك الشـعوب القديمة. كما أن عدد فهمها، على الرغم من أن الخلل في هذه الحالـة يمكـن عمومـاً في ظروف اكتشافها.

تاريخ كلمة فن

لإزالة الغموض الذي يحيط بكلمة "فن" ينبغي بحث تاريخها. والمعنى الاستاطيقي للكلمة، وهو المعنى الذي يعنينا هنا، حديث العهد.

لأن كلمة (ARC) في اللاتينية القديمة ومثلها كلمة (TEXVN) في اليونانية تعني شيئاً مختلفاً تماماً، فهي تعني الصنعة أو أي نوع من التخصص في المهارة مثل النجارة أو الحدادة أو الجراحة. فلم يكن عند اليونانيين والرومانيين تصور لما نعنيه بكلمة فن، الذي يعد شيئاً جد مختلف عن الصنعة. فما ندعوه فناً كانوا يعتبرونه مجرد مجموعة من الصنعات مثل صنعة الشعر.

ومن الصعب علينا إدراك هذه الحقيقة، وأصعب من ذلك إدراك ما تتضمنه. فإذا لم يكن عند الناس كلمة لتحديد أي نوع من الأشياء، فإن هذا يرجع إلى أنهم لا يعرفونه شيئاً متمايزاً. وبما أننا نعجب بفن اليونانيين القدماء لهذا كان من الطبيعي أن نفترض أنهم كانوا يعجبون به بنفس الروح التي تعجب بها. ولكننا نعجب به باعتباره نوعاً من "الفن" بعد أن أصبحت كلمة "فن" محملة بكل ما اشتمل الوعي الأوروبي الاستاطيقي الحديث من مضامين محكمة دقيقة. ونستطيع أن نستيقن تماماً بأن اليونانيين لم يعجبوا به بمثل هذه الطريقة، وأنهم قد طرقوه من وجهة نظر مختلفة.

وكلمة (art) في لاتيني العصر الوسيط مثل كلمة (art) في الإنجليزية الحديثة المبتكرة – التي نقلت عن اللاتينية الكلمة ومعناها – كانت تعني أية صورة خاصة من المعرفة النظرية كالنحو والمنطق والسحر أو التنجيم.

ولقد بقي هذا المعنى على عهد شكسبير أيضا غـير أنـه في عصـر النهضـة، في إيطاليا في البداية ثم بعد ذلك في سائر الأنحاء، عاد استخدام المعنـى القـديم. ولهـذا اعتبروا فنانو عصر النهضة – مثل فناني العالم القـديم – أنفسـهم صـناعاً. ولم يبـدأ فصل مشكلات الاستاطيقا وتصوراتها عن المشكلات التكنيـة أو الخاصـة بفلسـفة الصنعة الافي القرن السابع عشر. وفي أواخر القرن الثامن عشر ازداد هذا الانفصال للغاية، إلى حد ظهور فارق بينا لفنون الرقيقة (Fine arts) والفنـون النافعـة. ولمـي قصد بالفنون الرقيقة الفنون الرقيقة أو التي تحتاج إلى مهـارة عاليـة، بـل قصـد بهـا الفنون الجميلـة (les beaus art le belle artidie shone knust) وفي القـرن التاسـع عشر اختصرت هاتان الكلمتان، واستغنى عن الصـفة (جميلـة) واسـتبدلت بكلمـة الجمع (فنون) كلمة المفرد (الفن). فأصبحت الكلمة ذات معنى عام.

وإننا إذا ما تعمقنا في فكرة الإبداع نكتشف أن العمق والشـمول والقـوة الـتي يتمتع بها الفنان تعتمد على قدرته على الاستقراء والمقارنة والتجديد والاستحداث والنفاذ إلى عمق الأشياء من أجل استخراج معانيها ومدلولاتها الغامضة.

وكل هذه الملكات العقلية التي توصـل أرض الأدب بـالفن عامـة والـتي هـي المعرفة بذاتها التي توصل الأفـق الفـني بـالفكر الفلسـفي، فـالفن هـو ضـرب مـن ضروب الخيال يرتبط بالمعرفة الإنسانية. والأدب والفلسـفة دون شـك باحتوائهمـا على معطيات الإحساس والرؤية هما معرفة إنسانية و (أن الإحساس هـو المصـدر الوحيد لمعرفـة الأشـياء في العـالم) (١٨ – ص ٥٤) وكمـا يـرى (ديمقـراطيس) في تعريفه لمصطلح الفلسفة التي أوجزها إلى أنها معرفة إنسـانية ذات خصـائص معينـة وهي معرفة لأنها تطلب بدافع اللذة إلى الذات العقليـة المجـردة في التعـبير عـن مـا يشعر به الإنسان من دهشة وتعجب.

وأن الصفة الغالبة والتي تجمع الفنان بالفيلسوف أو الفن بالفلسفة هي في غاية القرابـة وتتمثـل بالجانـب العبقـري لمـا يمتلكـه كـل منهمـا في الأداء والتعـبير في استخلاص المفردات والرموز وتنقيحها وحبكتها معاً لتصبح كل متجانس وبالتالي تؤدي إلى الإمتاع والشعور باللذة.

ومن هنا لابد أن نؤكد أن الرؤية بمعناهـا الشـامل الرؤيـة البصـرية والفكريـة "البصرية" ممتزجة مع التطلع الإنساني للوصول إلى أعماق المجهول لاستكشافه وقدرة الإبداع عند الفنان والأديب إلى إضافة مواقـف وتجـارب جديـدة ومسـتمرة والـتي تتطلب قدرة نافذة وديناميكية.

فالفن والفكر والفلسفة يتطلبان وجود حالة جديدة باستمرار وأن عالمهما عالم يكتشف ويتطور ويبحث في المجهول، وإن عالم الفـن والأدب يجـب أن يكـون عالمـاً يحتفي بتجدده واستمراريه فالشاعر والفيلسوف كل منهما يمتلك أدواتـه في التعـبير من خلالهما، وبأسلوبه الفريد عن أفكاره كما يفعـلا لرسـام والمصـمم والمزخـرف بأدواته اللونية وخاماته، فالشاعر والأديب مبتكر لغة ومصور أفكار، واللغـة عنـده هي البحر الذي يعوم فيه ويصور أفكاره وأشعاره وكذلك الفيلسـوف يعـد الشـعر من أدواته الفلسفية إلى درجة قد يصـل الكـثير مـن الفلسـفة الميتـافيزيقيين إلى أنـي طلقوا عليه وهماً أدبياً.

وعلـى الأديـب أن يرتكـز علـى فلسـفة عميقـة وأصـلية وغنيـة لتبعـده مـن التعبيرات السمجة إلى الأقوال والأشعار المعبرة والخالدة.

ولابد أن نذكر أيضا أن هنالك العديد من العوامـل المشـتركة مـا بـين الفنـان والشاعر وهي الأرض الخصبة وهي هموم الحياة البشرية والتي هـي منـاراً للإبـداع والتألق الإنساني الخلاق.

فالفنان عبر التاريخ درس الإنسان كشكل وبحيث أنه يمتاز عن الطبيعة بحيث أنه يجمع بين الجمال الجسدي من ناحية والعواطف والتعبيرات المتغيرة حسب موقف الحياة نفسها والطبيعة ذاتها ولم تكن النظرة محصورة بالشكل فقط لا بل أحياناً بالمعنى وغالباً ما يتضامن الشكل والمعنى معاً.

وفي الأرض الخصبة تلتقي عليها الفنون والآداب والفلسفة وهي الهموم الإنسانية التي أصبحت أرضاً مشتركة للهموم الإنسانية والإبداع الإنساني الخلاق.

فالموت احتل جانباً كبيراً من إشكالية الوجود عبر أجوائه وشجنه وانفعاله وأطلق الأديب والشاعر قصائده بذلك الجانب في أجواء يدخلنا فيه عالم الموت... وكذلك الفنان له ممارسات عديدة في التعبير عن إشكالية الموت عبر طقوس جنائزية تقود إلى انطفاء الحياة.

والحياة هي من الموضوعات التي استلهمت النبوءة وخلود الإنسان وعبث الحياة وجوهر الوجود.

وبين الجمال والقبح البشري، الفرح والحزن الإنساني وكل تلك المتناقضات من الهموم الإنسانية انطلقت فرشة الفنان وقلم الأديب للتعبير عن تلك الهموم، ولكن كلاً بطريقته وبأسلوبه وبتصوره. ومن هنا لابد من الإشادة إلى أن الصورة الفاصلة بين الحلم والواقع.. وبين المستحيل والممكن هي أرض للفلسفة كما هي أرض للفن وهنا نجد (جاستون باشلار) في جدلية الزمن قد جمع في فلسفته بين العلم والحلم، والعقل والمخيلة، الواقع والخيال. وبهذا نكون قد وقفنا على أرض مشتركة بين الفن والفلسفة والفكر وكل في حدوده. فلكل عالمه ووسيلته ومهمته فالفلسفة (بحث عقلي صرف قوامه الحجة والمنطق والاستدلال الحر).

أما الفن هو ما يخرجه الفنان من عالم الخيال إلى عالم الواقع ليحـدث طربـاً أو إعجاباً بالنفس وهو أفضل طريقة للتعبير التي توصل إليها الجنس البشري.

فالفن هو معنى لتبليغ رسـالة أساسـية وهمـة في حيـاة الإنسـان وهـو طريـق للمعرفة وذو قيمة للإنسان شأنه شأن عالم الفلسفة والعلـوم. وهـو مـواز للمعرفـة التي بواسطتها يتوصل الإنسان إلى فهم بيئته وعنـدها يتـاح لنـا تقـدير أهميتـه مـن خلال وجوده في المجتمع واكتشاف ذاته. وإن اكتشاف الذات ليس وسيلة تنهي فعلاً من خلال وجوده في المجتمع، لأن الثورة الاجتماعية ليست هدفاً في نفسـها ولأنهـا شرطاً للتجديد الإنساني.

الفن وفلسفة المدارس الفنية

الفنان حاز على حريته، من التقاليد نتيجة لبعض المبادئ والحركات التحررية. فاندفع بجرأة وإقدام للبحث عن الجديد والمفاهيم الحديثة.

فلم يلبث على أسلوب معين وعلى مدرسة معينة بل هل يبحث للوصـول إلى فلسفة جديدة ترتبط بعصره، فاستمر الفنان يتنقل من أسلوب إلى آخر. فمسـتخدماً المفردات الفنية والعناصر للتعبير عن عبقرية الإبداعية.

فالفلسـفة: كمـا توصـف (هـي بحـث عقلـي صـرف قـوي الحجـة والمنطـق والاستدلال الحر) والفلسفة والفـن معـاً يرتكـزا معـاً في معطياتهمـا الأوليـة علـى صـياغة نمـوذج مجتمعـات متكاملـة البنيـة مـن الناحيـة السياسـية والاقتصـادية والأخلاقية. ومن هنا لابد من معالجة النقاط التالية التي تتعلق بالعملية الفنية.

١. طبيعة العمل الفني.
٢. عقلية الفنان.
٣. اتجاه المتلقي لكي يستمتع بالعمل الفني.

فطبيعة العمل الفني تتعلق بالنتيجة التي يصل إليها الفنان والتي تعد مقياساً لمـا عاناه (١٥ – ١٩ ص) فالعمل الفني ما هو إلا تعبير عن معنـى أو انفعـال أو إثـارة يحسها الفنان في العـالم الخـارجي فيترجمهـا إلى أسـلوب تتـوفر فيـه عمليـة البحـث المترابطة في علاقات الخطـوط والمسـاحات والألـوان والأشـكال والكتـل، تترابـط جميعها في صيغ جمالية لها طابعها المميز.

ورغم ذلك لابد أن نركز على المضمون مهما يكـن الفنـان المبـدع لـه القـدرة على رؤية التفاصيل والمشاكل الخاصة، فالمضمون هو العنصر الاجتمـاعي في نهايـة الأمر – وهو الأمر الحاسم في الفن وهو الذي يحدد الأسلوب.

الهدف من تعلم الفن لغرض العلاج

قال تعالى: **(وما أوتيتم من العلم إلا قليل)**

ما زلنا وفق هذه الآية الكريمة نبحث في أغوار هذه الحياة وما زال المجهول أكثر وأعظم بكثير من اكتشافاتنا الكبيرة وتظل الحكمة ضالة المـؤمن ولا تـزال البشـرية تبحث. وتبقى مجالات البحث عن الأمور الصامتة غير المرئيـة هـي الأكثـر تعقيـداً فالأمور النفسية والجوانب الشخصية سرا لا يعلمه بعد الله سـبحانه إلا مـن أوتـي العلم وسخر الله له طريق المعرفة...

الفن التشكيلي لم يعد لوحة وألوان وبعض الواقع أو الخيال.. هـو علـم قـائم بذاته بل أصبح أسلوب من أساليب الشفاء والعلاج بإذن الله سبحانه وتعالى.

يعني العلاج بالفن التشكيلي.. هو علاج النفسي يقوم فيه المراجـع بالرسـم أو تشكيل بطريقته الخاصة معبر عما بداخله من انفعـالات نفسـية أو بدنيـة لهـا تـأثير سلبي على حياته ويصبوا إلى تغييرها ليصل الصفاء الروحي والشعور بالرضـا عـن النفس.. وما الفن إلا تعبيراً عن الأحاسيس والانفعالات الداخلية والخارجية سواء أكان ذلك التعبير عن طريق الرسم أو عن طريق مجالات الفن الأخـرى كـالكولاج والصلصال والأعمال اليدوية.

إن العلاج بالفن التشكيلي علم معترف به عالمياً فقد عرفته الجمعية الأمريكيـة للعلاج بالفن التشكيلي بأنه مجال نفسي يقـوم علـى تعـديل الأفكـار والسـلوكيات والأحاسيس والمشاعر عن طريق أخصائي مدرب أكاديميا ومهنيا في أكثر الجامعـات ثقلاً علمياً.

إن أهمية هذا النوع من العلاج: يقوم على (العـلاج النفسـي والتعـبير الفـني) حيث يقوم العلاج النفسي بخدمة الفنان التشكيلي في عمليات الاستبصـار بالـذات ويأتي جانب التعبير الفني بمثابة القالب الآمن الحر الـذي يعطـي الفنـان (الرسـام) فرصة غير محدودة للغـور في مشـاعره وأحاسيسـه وأفكـاره مـن دون تحفـظ معيـق لمحتوى النفس الذي هو أساس عمليات التـنفس العلاجـي عـن المعيقـات وطريـق واضح لتأقلم مع الصعوبات سواء اليومية (العادية) أو المرضية (الإكلينيكية) وبهذا يتعاون مجالا الفن التشكيلي وعلما لنفس الإكلينيكي لتـتم عمليـة الصـفاء الـذهني والنفسي بإذن الله.

قال: إن العلاج بالفن فيه فوائده مع الفئات التالية:

الأمراض النفسية (الاكتئاب والقلق وبعض الصفات الفصـاميين والوسـاوس القهرية وكثير من أنواع الخوف)

الأمـراض الجسـدية (الأورام الخبيثـة وأمـراض المناعـة المكتسـبة الإيـدز) والأمراض التي تحتاج إلى التنويم الطويل في المستشفى.

الأمراض الناتجة عن الحوادث (الشلل والحـروق والأورام وإصـابات الـدماغ وإصابات العمود الفقري).

المشـكلات ذات العلاقـة بـالتعليم (الخـوف مـن المدرسـة والتخلـف العقلـي والتخلف الدراسي ومشكلات المراهقة ومشاكل عدم التأقلم الاجتمـاعي) إضـافة إلى كل ذلك فالفن يرتبط مع الإنسان ارتباطاً جذريا مـن خـلال الـتراث فالأصـالة التي تنعكس على عادات الشعوب والأمم. وتكون حضارة تلك الأمة مـن خـلال فنها وتراثها اللذان يسهمان في البناء والتجديد.

فالتراث الحضارة معا ساهما في بناء الإرث الإنساني وكـذلك سـاهما في بنـاء الإنسان الجديد مساهمة جدية وفعالة.

فالفن هو مرآة الشـعوب والأدب والفلسـفة هـي غـذاء الشـعوب وكـلا مـن الأديب والفنان والفيلسوف يستلهموا المشاعر الإنسانية في أشكال التعبير. وما بـين الجمال والقبح وخلود البشر وعبث الحياة. هـي الصـورة الفاصـلة مـا بـين الحلـم والخيال وقد مزج الفنان المبـدع مـا بـين العلـم والحلـم، العقـل والمخيلـة، الواقـع والخيال، فالفنون والآداب والفلسفة لهـم همـوم مشـتركة في أرض الإبـداع الفـني، والتي هي لغة الأصالة مما دفع كل من الفنان والأديب معا بجرأة وحزم للبحث عـن الجديد والمفاهيم الحديثة في تحطيم الأشكال التقليدية فلم يتحدد على أسلوب معين وعلى مدرسة معينة وإنما ظل يبحث في الماضي والتراث لينتقل من أسلوب إلى آخر للوصول إلى أسلوب التعبير الروحي نفي الرد على الطبيعيـة للتعـبير عـن الجمـال والحب والأصالة في أعمالهم الأدبية والفنية.

العوامل المحددة لطبيعة الطريقة في التعليم في التراث العربي الإسلامي(1)

إن هدف هذه الدراسة هـو التعـرف علـى العوامـل المـؤثرة في تحديـد طبيعـة الطريقة في التعليم في التراث العربي الإسلامي كما أبرزها بعض رجـالات التربيـة العرب ممن لهم نظريات ووجهات نظر بشأن طـرق تعلـيم المـتعلم وطـرق تعليمـه للتأكيد على أن الاتجاهات التربويـة الحديثـة الـتي ظهـرت في القـرن الثـامن عشـر والتاسع عشر وحتى العشرين في أوروبا وأمريكا والتي كـان مـن روادهـا البـارزين جان جاك روسو وبستالونزي وفرويـل وهربـرت وديـوي وكلبـاترك لهـا جـذورها التاريخية الممتدة في أعماق التاريخ العربية الإسلامي في عهود ازدهاره الحضـارية في زمن الخلفاء الراشدين والأمويين، في الشام، والعباسيين والأمويين، في الأندلس.

ومن أجل أن تكون الدراسة شاملة ومتكاملة نرى من الضـرورية أن تتضـمن عناصرها الأمور الآتية:

- تحليل مفهوم الطريقة والعوامل التي تحدد طبيعتها.
- تصنيف طرق التعليم والسمات البارزة للطرق التي تفرزها العوامل المؤثرة في تحديد طبيعة الطريقة مجتمعة.

---

(1) دراسات حول التربية في البلاد العربية، الدكتور مسـارع حسـن الـراوي، المكتبـة العصـرية بيروت ١٩٨٧ من ص ٧٩ – ١٠١.

- طرق تعلم المتعلم وطرق تعليمه في التراث العربي الإسلامي. وقبل أن نعالج الموضوع في ضوء التصور المقترح نرى أنه من لمستحسن أن نبدأ بمقدمة قصيرة عن كيفية ظهور مهنة التعليم.

أولاً: مقدمة ظهور مهنة التعليم:

عملية التربية بمعناها البسيط قديمة قدم الدهر بـدأت بظهـور الأسـرة البشـرية للإنسان الأول، حيث كانت تربيـة الناشـئة وتنميـتهم آنـذاك مـن مسـؤولية الآبـاء والكبار وكان الصغار يتعلمـون الحيـاة وفنونهـا بمـا فيهـا اللغـة والعـادات والقـيم والتقاليد وأنماط السلوك عـن طريـق محاكـاة الكبـار وتقليـدهم بالاتصـال الفعلـي المباشر بالحياة العملية. ولكن ما أن تعقدت الحياة نتيجة للتطور السريع الـذي طـرأ على صنوف المعرفة والحذق الفني (التكنولوجي) حتـى أصـبحت متطلبـات الحيـاة متعددة وتقسيم العمل وضـرورة ملحة.وعليـه فلـم تعـد طريقـة الاتصـال المباشـر بالأهل والأقران كافية لتكييف الإنسان لتلك المتطلبات المتشعبة للحياة، ومـن هنـا ظهرت الحاجة إلى التربية المقصـودة والمتمثلـة في التعلـيم المدرسـي، وكانـت مهنـة التعليم بسيطة عندما كان الغرض الأساسي منها هو تعلم القراءة والكتابة ومبـادئ الحساب بحيث أصبح كل من يعرف فن القراءة والكتابـة يسـتطيع الانخـراط فيهـا. وقد دعا التوسع في أهداف التعلـيم الراميـة إلى تنميـة الشخصـية المتكاملـة جسـماً وعقلاً ووجداناً إلى ظهور مهنة التعليم وفن التدريس المستندة على أسس فنيـة مـن علم النفس وعلم الاجتماع والفلسفة.

ثانياً: العوامل التي تحدد طبيعية الطريقة في التعليم

إن هذا الهدف التربوي الشامل لعملية التعليم في تنمية الشخصية المتكاملة للفرد يستوجب من المعلم اتباع طرائق ووسائل تعليمية متنوعة ومتأثرة بعوامل أساسية تحدد نوعيتها وطبيعتها. ولعل أهم هذه العوامل لمتداخلة هي:

١. إذا كان مفهوم التعليم هو تنظيم عملية التعلم وتهيئة الظروف المناسبة للمتعلم ليتعلم إذن فإن دور المعلم (عملية التعليم) ودور المتعلم (عملية التعلم) عمليتان متداخلتان ومتصلتان اتصالاً وثيقاً أو كما قال هو بكنز[1] (إن التعليم الجيد يجب أن يؤدي دائماً إلى تعلم جيد وأن التعلم الجيد يجب أن ينير الطريق إلى تعليم أكثر جودة لأن مفهوم طبيعة التعلم تحدد طبيعة طريقة التعليم).

ولمعرفة أهمية هذا العامل نرى عرض المدرستين التاليتين ذات وجهات النظر المختلفة:

أ. المدرسة التقليدية:

إن أصحاب هذه المدرسة ينظرون إلى أن التعلم ليس إلا عملية ترابط واقتران وأن هذا الاقتران غالباً ما يكون ميكانيكياً يتولد نتيجة للتكرار والمكافأة. أما عدم الاستعمال والعقاب فعل العكس يضعف الصلة ويحبط عملية التعلم، إن الإيمان بهذه النظرية يدعو إلى جعل طريقة التعليم تهتم بالتسميع والاستظهار وحفظ المعلومات عن ظهر قلب بواسطة التكرار والمكافأة الخارجية.

(١) هوبكنز: الطريقة الديمقراطية ١٩٤١ ص ٤١.

ب. المدرسة الحديثة:

وهنا تجدر الإشارة إلى مدرسة الهيئة (الجيشتالت) المدرسة التي لا تنظـر إلى المـتعلم كآلة تعمل بصورة ميكانيكية بل بالعكس تعتـبره كائنـاً فعـالاً يعمـل كوحـدة ببصـيرة وعقل وروية، وأما عملية التعليم بالنسبة لهذه المدرسة فهي مشكلة تغيير السـلوك عـن طريق تفاعل وتداخل الفرد بما يحيطه من ظروف بيئية، وأن اتباع منطـق هـذه المدرسـة لطبيعة التعلم يجعل طريقة التدريس واسـعة فعالـة تهـتم بـالتفكير التحليلـي والرغبـة الحقيقية والفهم الصحيح واجتناب التسميع والحفظ عن ظهر قلب.

٢. طبيعة المتعلم:

لما كان الهدف الأساسي من التعليم هو مساعدة المتعلم لإحداث تغيير مُـرضٍ في سلوكه وإنماء شخصيته، لذلك فالطريقة المتبعـة في التعلـيم الجيـد لتحقيـق هـذا الهدف سيحددها مفهوم طبيعة المتعلم من حيـث حاجاتـه، دوافعـه، ميولـه، نمـوه. وتمثل كل من المدرستين وجهة نظر مختلفة عن الأخرى هما:

أ. المدرسة التقليدية:

بالرغم من أنها تمثل مدارس عـدة إلا أن هنـاك بعـض الترابـط والتشـابه بـين تلكم المدارس. إن إحدى هذه المدارس هي المدرسة الثنائية التي يـؤمن دعاتهـا بـأن الإنسان يتكون مـن جسـم وعقـل وأن حقيقـة كـل منهمـا مسـتقل ومختلـف عـن الآخر... والمدرسة الثانية التي يمثلها – جون لـوك (تعتقـد أن الطفـل يولـد وعقلـه صفحة بيضاء وما الغاية من التعليم إلا النقش على هذه الورقة البيضاء شيئاً فشـيئاً وأن مادة النقش عادة هي التراث الاجتمـاعي القـديم وخـبرات ومعـارف الجـنس

البشري)[1] . وأما أصحاب المدرسة الثالثة فهم (يقـرون بـأن الطفـل عنـد الـولادة مجهز بـبعض القابليـات والقـوى المعينـة أو كمـا عـبر عنهـا أحـد مشـاهير التربيـة الأمريكـان روبـرت هـاجنز) (Robert Hutchins بـالقوى العقليـة (Intellectual virtus) إن قبول منطق هذه المدارس لطبيعة المتعلم بجعل طريقـة التـدريس جامـدة ضيقة وشكلية تهتم بالنظـام والضـبط المباشـر، بـالتكرار والتـدريب والعمـل دون مراعاة للفروق الفردية بين المتعلمين.

ب. المدرسة الحديثة:

إن علم النفس الحديث ينظر إلى طبيعة الإنسان بأنها ليست فاسدة وشـريرة في ذاتها كما ادعى البعض أو صالحة وخيرةٍ ومفطورة على الطيبة كما ادعـى الـبعض الآخر بل إنها ليست خـيراً ولـيس شـراً وإنمـا هـي محايـدة فعالـة خلاقـة متكاملـة ديناميكية، إن هذه المدرسة تقرر:

أ. بأن الإنسـان يملـك بعـض الحاجـات الفسـلجية الأساسـية كالحاجـة إلى الطعام والشراب والراحة والجنس وكذلك بعض الحاجـات الاجتماعيـة والنفسية كالحاجة إلى التجمع والعطف والأمن والتقدير والاستقلال.

ب. الإنسان على العموم يتميز عن الحيوان بعقله الذي يعـي ويـدرك ويحلـل وأن هذا العقل يحتاج إلى تغذية وصقل.

ج. نمو الإنسان هو حصيلة تفاعل الوراثة. الأسـس الفسـلجية والإمكانـات الموروثة – مع البيئة طبيعية واجتماعية – وأن العلاقة بين هذين العـاملين هي علاقة ضرب وتفاعل. إن مفهوم هذه المدرسة لطبيعـة المـتعلم يجعـل

---

(١) جون بروباكر (الفلسفات التربوية الحديثة) ص ٥٠.

طريقة التعليم مرنة وواسعة تهتم بالمتعلم كوحدة متكاملة الأجزاء وتراعي الفروق الفردية من حيث قابليات المتعلمين العقلية ومستوى نموهم ونضجهم ورغباتهم.

٣. طبيعة لماذا وماذا نعلم؟ الهدف والمحتوى

مما لا شك فيه بأن كيفية التعليم عملية تحددها طبيعة المادة المراد تدريسها ولكن عرض سؤال ماذا نعلم؟ يدعونا إلى التفكير بسؤال مهم وهو لماذا نعلم؟ لأن الغاية من التعليم تحدد المادة التي تدرس أي أن فلسفة التعليم وغاياته تحدد نوعية وكمية المادة المراد تدريسها وأن نوعية وكمية المادة المراد تدريسها تحدد وتؤثر على نوعية الطريقة المراد اتباعها وقد لخص هذا الرأي أحد مشاهير المرين الأمريكان بقوله (عن الفلسفة تقدم الأسس الموجهة لغايات التربية وتعين المادة المراد تدريسها وطبيعة الطريقة المراد اتباعها[1] إن قبولنا هذا الرأي يدعونا إلى رفض الرأي الذي أدلى به بأجلي (Bagley) حين قال (بأن الطريقة مستقلة عن الهدف فالديناميت ينفجر بنفس الطريقة ويتبع نفس القوانين سواء استعمل لأغراض نافعة في المناجم وفق توجيهات مفكر مصلح أو للموت والتدمير وفق رغبة فوضوي مخرب وكذلك أسس ومبادئ طريقة التدريس هي ذاتها سواء أردت أن تخلق لصاً أو رجلاً شريفاً)[2] . وقد نقد المربي المشهور جون دبوي رأي باجلي بقوله (إنه ليس بالمستطاع التمييز بين الغاية والوسيلة وأن الفصل بينهما ذو علاقة بالنظرية البائدة

(١) ستايل: التدريس الديمقراطي في المدارس الثانوية ص ٧٠.

(٢) باجلي: الطرق التربوية ص ٤١ – ٤٢.

الداعية إلى الفصل بين العقل والنفس من عالم الأشياء الخارجية) [1]، وفيما يخص الهدف والمادة المراد تدريسها في طبيعة طريقة التدريس نعرض المدرستين التاليتين:

أ. المدرسة التقليدية:

إن هذه المدرسة مقرونة بالنظرية الحتمية المطلقة. فبعض أتباعها يرون أن التعليم يجب أن يهتم بالناحية الدينية وما وراء الطبيعة وبعضهم يرى أن الاهتمام يجب أن يكون مقصوراً على المعلومات والحقائق العلمية لذاتها أو الترويض العقلي وتقوية ملكات المتعلمين. وآخرون من اتباع هذه المدرسة يرون أن الغاية من التعليم هو تنشئة مواطنين طبيعيين مستعدين للتضحية وخدمة السلطات الحكومية العليا، إن قبول أهداف هذه المدرسة على اختلاف مذاهبها يؤدي بالمناهج التعليمية إلى أن تكون مجرد مجموعة من المعلومات المطلقة التي تتمسك في بعض الأوقات بالدروس الدينية والآداب الكلاسيكية واللغات الصعبة أو بدروس المواطنة والدعاية للدولة وسلطانها ويقوم عادة بتخطيط وعمل هذا النوع من المنهج هيئة مركزية عليا هي وزارة التربية ومن ثم يقدم للمعلم لتلقينه للمتعلمين دون تغيير أو تحريف. أن مثل هذا المنهج منظم تنظيماً منطقياً ومقسم إلى وحدات وموضوعات مرتبة على أساس جدول مدرسي يومي. إن هذا النوع من المنهج الجامد والموضوعات المدرسية المجزأة يؤدي بالطريقة التدريسية إلى أن تكون مهتمة على الأغلب بالتقرير والتسميع والحفظ عن ظهر قلب وبالواجبات البيتية.

ب. المدرسة الديمقراطية:

كثورة واحتجاج على الفلسفة الديكتاتورية ظهرت الفلسفة الديمقراطية كوسيلة للحكم والعيش. والديمقراطية في التعليم تستهدف تنشئة مواطنين صالحين

(١) ديوي: الديمقراطية والتربية ص ٢١١.

صـالحين يعرفـون واجبـاتهم وحقـوقهم وهـذا يتطلـب تنميـة مواهـب وقابليـات المتعلمين وتزويدهم بالمعومات المفيدة والعادات الحسنة والمهـارات المنتجـة والخلـق القويم والمواقف الصحيحة والاتجاهات السليمة. إن الديمقراطية الحقـة تـرى أن لا تناقض بين حاجات الفرد وسعادته من جهة وبين حاجـات المجتمـع وسـعادته مـن جهة أخرى. وإذا كان هذا هدف التربية الديمقراطية إذن فما هي المحتويات؟. يجيـب المربي الأمريكي وليم كلباترك على هذا السؤال بقوله (هناك محتوى واحد ومنهـاج واحد هو الحياة بمعناها الواسع من فعاليات كثيرة وتجارب متنوعة) ولكـن يشـترط أن تكون هذه الفعاليات والخبرات مختارة وفق المستوى العقلي وحاجات المـتعلمين من جهة وضمن حاجات ومتطلبات الهيئة الاجتماعية التي يعيش فيها المتعلمون من جهة أخرى. إن من صفات هذا المنهج:

- أن لا يكون ترتيبه على أساس دروس منفردة كل منها منفصل عـن الآخـر بل على أساس وحدات ومشاكل ذات علاقة بحياة المتعلم.
- يقوم بمسؤولية اختيار المـنهج وتنظيمـه لا الإداريـون والأخصـائيون في وزارة المعارف فحسب بل الهيئة التدريسية وممثلون عن الهيئة الاجتماعية والتلاميـذ. إن مثل هذا النوع من المنهج يجعل طريقة التدريس مرنة وحرة تهـتم بـالتفهيم والتبصـير والتعقـل والاسـتدلال والاسـتجواب والتعـاون والخلـق والإبـداع والإكثار من الفعاليات الذاتية وتجنب طريقة الحفـظ الغـبي والتقليـد الأعمـى والتلقين البغاوي وفرض مادة جامدة مطلقة على الطلاب.

٤. شخصية وخلق المعلم:

يعتبر المعلم بحق من العوامل المهمة في تحديد نوعية وكيفية التعليم. فهو العامل الأساسي في نجاح العملية التعليمية أو فشلها. وبتعـبير آخـر أن نجـاح أو فشـل أي طريقة في التعليم مهما كانت حسناتها يعتمـد اعتمـاداً كليـاً علـى الشـخص الـذي يستعملها ألا وهو المعلم لأنه حجر الزاوية في عمليـة التعلـيم. ولهـذا فقـد أصـبح الاهتمام بليغاً في اختياره وإعداده ولمعرفة أهمية هـذا العامـل في عمليـة التـدريس نرى مناقشة المدرستين التاليتين:

أ. المدرسة التقليدية:

المعلم بالنسبة لهذه المدرسة مهم. فهو المـدبر والمسـيطر علـى جميـع الفعاليـات التربوية في الصف ولهذا يشترط أن يكون صحيح الجسم والعقـل ذا إعـداد علمـي وتخصص عالٍ في صنف من صنوف المعرفة. أما الإعداد المهني فليس له أهمية كبيرة وعلى الأغلب فإن معلم هذه المدرسة يؤمن بالفلسفة الديكتاتورية الـتي تقـوده لأن يلعب دور القائد العسكري ويتبع الطـرق التدريسـية العقيمـة الجامـدة مـن فـرض وإكراه وتهديد ووعيد وعقاب. إن الجو الاجتماعي للصف الذي يخلقه هـذا النـوع من المعلمين غالباً ما يكون خانقاً، مزعجاً، قلقاً، عـدائياً، تنافسـياً، لا يسـاعد علـى التعليم بل بالعكس يوقفه ويحبطه. التلاميذ لا يحبون ما يتعلمون لأنهـم مكرهـون، الإنتاج قليل، الانضباط مصطنع، ومشاكل الضبط كثيرة، التلاميذ لا يتعلمون تحمل المسؤولية.

ب. المدرسة الحديثة:

إن هذه المدرسة تعطي أيضاً أهمية كبيرة لدور المعلم في عملية التدريس. ولكن الصفات والشروط التي يجب أن تتوافر في المعلم بالنسبة لهذه المدرسة أعم وأشمل فهي لا تهتم بالصفات الجسمية والعقلية والإعداد العلمي فحسب، بل تعطي أهمية كبيرة للإعداد المهني والفلسفة الديمقراطية والشخصية المحبوبة للمعلم. إن معلم هذه المدرسة يؤمن بمقدرة المتعلم على التعلم وعنده ثقة بالطبيعة البشرية وقدرتها على الخلق والإبداع. يجب تلاميذه ويعطف عليهم ويحترم شخصياتهم ولذلك نراه لا يلعب دور القائد العسكري المسيطر بل دور الموجه والمرشد. إن الجو الاجتماعي الذي يولده هذا النوع من المعلمين غالباً ما يكون جواً صالحاً ومساعداً للعمل والتعلم لأن الطمأنينة والأمن والاستقرار العاطفي والتعاون والحب والاحترام المتبادل والصداقة والشعور بنحن والمصلحة العامة تغلب عليه، وهذا الجو يدعو التلاميذ إلى أن يحبوا ما يعملون ويثير فيهم الشوق لما يدرسون ويحترمون معلميهم فيتحملون المسؤولية بروح من الضبط الداخلية مما يؤدي إلى مردود تعليمي جيداً كما ونوعاً.

٥.العوامل الشيئية والوسائل التعليمية المتوفرة في المدرسة:

تعد التجهيزات المدرسية والظروف البيئية للصف والمدرسة من العوامل المهمة في تحديد نوعية عملية التعليم ولمعرفة أهمية هذا العامل نرى عرض المدرستين التاليتين:

أ. المدرسة التقليدية:

النظرة التقليدية إلى التعليم تعطي أهمية قليلة إلى التجهيزات المدرسية والشروط المادية في غرف الصف. فعادة نجد الصف ضيقاً والمقاعد غير مريحة

ووسائل الإيضاح قليلة ولعل عدم توفر مثل هـذه العوامـل المسـاعدة في التـدريس سيؤدي بالطريقة إلى أن تكون جامدة وشكلية.

ب. المدرسة الحديثة:

أن المدرسة الحديثة في التربية تهتم بجميع النواحي التي تـؤثر علـى نمـو المـتعلم كوحدة كاملة. ومن هنا ظهرت أهمية وفائدة العوامل الشيئية والتجهيزات المدرسية في عملية التعليم. وكذلك يجب أن تتوفر في المدرسـة سـاحات وملاعـب وقاعـات ومكتبة منظمة وغنية بالكتب المتنوعة، أما الصف فيجب أن تكون التدفئة والتهويـة فيه جيدة وصحية والمقاعد مريحـة ويشـترط أيضـاً تـوفر وتنـوع وسـائل الإيضـاح كالطباشير والصور والأفلام والخـرائط والمختـبرات. إن كـل هـذه العـوام الشـيئية والوسائل التعليمية تساعد في إدارة الصف وجعل الطريقة التعليمية مرنة والظروف مناسبة ومشجعة للتعلم والنمو.

ثالثاً: تصنيف طرق التعليم والسمات البارزة لها:

الآن وبعد عرض العوامل الأساسية المـؤثرة في تحديـد طبيعـة طريقـة التعلـيم ونوعية العملية التربوية، ماذا تتوقع أن تكون نوعية طريقة التعليم.؟ هـذه العوامـل من وجهتي النظر المتطرفتين ستفرز طريقتين تتسم كل منهما بسمات بارزة، وهاتـان الطريقتان هما:

أ. **الطريقة التقليدية – الديكتاتورية.**

ب. **الطريقة الحديثة – الديمقراطية.**

ولعل من المفيد قبل عرض صفات كل من هاتين الطريقتين أن نلفت الانتباه إلى ناحية مهمة وهي أن من الصعوبة إن لم يكن من المستحيل أن تصنف الطرق إلى إما (EITHER) وإما (OR) أي إما تقليدية أو ديمقراطية، بل بالعكس إن القضية هي قضية نسبية حيث التدرج والتداخل بين الطريقتين وليس هذا التصنيف في وجهات النظر إلا وسيلة للتوضيح وإبراز التناقضات.

الطريقة التقليدية –الديكتاتورية – تعريفها وسماتها:

(الطريقة بمعناها الواسع هي الوسيلة للعمل وعندما تستعمل لمهنة التدريس تشير إلى الوسيلة التي بواسطتها تتم عملية التعلم وكيف يهيء المعلم المسرح لإنجاح تلك العملية وكيف يوجه فعاليات التعلم ويقيم نتائج التعليم[1] وعليه فالطريقة التقليدية يمكن أن تعرف بأنها الطريقة الخاصة التي بها يوجه ويسيطر المعلم على عملية التعلم ومن أهم صفات هذه الطريقة ما يأتي:

- إنها طريقة ضيقة لأنها تهتم بشيء واحد وعليه لا يوجد وحدة أو تكامل في مادة الدرس.
- إنها جامدة وغير مرنة لأنها مرسومة من قبل وعليه فهي تستبعد المعلم.
- المعلم هو المحور الأساسي لكل الفعاليات التعليمية وهو السلطة العليا في الصف والعامل الفعال، أما التلميذ فهو عامل سلبي وغير فعال.
- تعطي هذه الطريقة أهمية كبيرة للحفظ عن ظهر قلب والتذكر والتكرار ونتيجة لهذا تهمل الفهم والتفكير التحليلي.

---

(١) كلباترك: أسس الطريقة ص ١٣.

- لا تأخذ بنظـر الاعتبـار حاجـات المتعلم ومشـاكله ولا تعطـي أهميـة إلى رغباته وميوله.
- لا تراعي الفروق الفردية بين المتعلمين لا من ناحية نضجهم واسـتعدادهم ولا من ناحية مقدرتهم العقلية وتجاربهم وخبراتهم الماضية لأنها تسـتهدف الوحدة وصوغ التلاميذ في قلب واحد.
- تهتم بالضبط المباشر وإصدار الأوامر لأنها تؤكد على العوامـل والبواعـث الخارجية للتشويق كالمنافسة الفردية والتهديد والعقاب والرسـوب وفقـدان الامتياز وغيرها.
- لا تعطي أهمية كبيرة إلى وسائل الإيضاح والعوامل الشيئية في الصف.
- تهـتم بـالحفظ والـتلقين والدعايـة وعليـه يفتقـر الجـو التعليمـي إلى حريـة الاستقصاء والبحث والتحقيق والاستجواب والحوار المفتوح.
- وأخيراً وليس آخراً أن الجو الاجتمـاعي الـذي يرافـق هـذه الطريقـة غـير صحي لأنها لا تعطي أهمية إلى الفعاليـات الاجتماعيـة مبـادئ العلاقـات البشرية وغالباً ما تكون العلاقة بين المـتعلم والتلاميـذ علاقـة متـوترة، أمـا العلاقة بين التلاميذ فيغلب عليها طابع المنافسة والغيرة مما يـؤدي إلى خلـق جو عدواني.

الطريقة الحديثة – الديمقراطية - تعريفها وسماتها:

الطريقة الحديثة في التعليم تشير إلى الوسائل الـتي تسـاعد علـى إنجـاز عمليـة التعلم وإحداث تغيير في سلوك المتعلم، إنها فـن وأسـلوب في التعلـيم مبنيـة علـى

أسس متينة من علم النفس الحديث وعلى الأفكار والمبادئ الديمقراطية القويمة. ومن صفات هذه الطريقة ما يأتي:

- إنها طريقة واسعة لأنها تنظر إلى أنواع عديدة ومختلفة من التعلم تحدث في وقت واحد.
- إنها فعالة وديناميكية لأنها مرنة ومتغيرة بالنسبة إلى الهدف المراد تحقيقه.
- التلميذ في هذه الطريقة هوا لمحور الأساسي الذي تدور حوله جميع الفعاليات التربوية.
- تعطي أهمية كبيرة إلى مبدأ التعليم عن طريق العمل والفعالية الذاتية.
- إنها مبنية على المفهوم الحديث للطبيعة البشرية وعليه فهي تؤكد أهمية العطف على المتعلم واحترام شخصيته.
- تهتم بالدوافع الطبيعية للمتعلمين وبميولهم ورغباتهم ومشاكلهم وخبراتهم الماضية.
- تهتم بتنمية الشعور بالمسؤولية والتعاون والاعتماد على النفس والثقة بها وبالتفكير التحليلي والشخصية المبدعة الخلاقة.
- تعطي أهمية إلى الضبط والحرية وتحاول أن توازن بينهما، إن الضبط الذي تقره هذه الطريقة هو ضبط ذاتي (تلقائي) طبيعي يأتي نتيجة القناعة والرضا وليس نتيجة الخوف من العقاب أو المنافسة الفردية.
- تراعي وتعطي أهمية للفروق الفردية بينا لمتعلمين من جهة النمو والنضج والقابلية والرغبة والاتجاه والخبرات وتحاول هذه الطريقة أن تنمي وتستغل هذه الفروق عن طريق التنويع لأن التنويع هو مفتاح عملية التعلم والتعليم.

- تساعد هذه الطريقة على تنمية علاقات اجتماعية جيدة بين المتعلمين والمعلم والمتعلمين أنفسهم، مبنية على التفاهم والاحترام المتبادل والتسامح.

إن لسان حال دعاة الطريقة الدكتاتورية- التقليدية- يقول: المعلم هو وسيلة لخدمة المجتمع وهو عامل مأجور يقوم بمهمة التعليم لما له من المقدرة العلمية والمهارة الفنية التي تؤهله إلى القيام بهذا الواجب الخطير وهو تلقين الحقائق والمعارف وتوصيل المعلومات إلى أذهان المتعلمين عن طريق المحاضرات والتسميع. المعلم مرغم على إكمال مفردات المنهج خلال المدة المعينة وعليه فالتكرار والتمرين المستمر من المبادئ الضرورية التي يجب اتباعها. والمتعلم عامل سلبي تفكيره محضور ضمن إطار التعليمات المدرسية ومقيد سياسات السلطة الحاكمة ومعايير المجتمع الذي يعيش فيه.

أما لسان حال دعاة الطريقة الحديثة- الديمقراطية – فيقول: أريد من المعلم أن يعامل الطفل كفرد له شخصيته المستقلة ويعتبره محور جميع الفعاليات التربوية لأنه يملك القدرة على المشاركة في تخطيط ما يتعلمه. أريد للمتعلم أن يفهم ويتعلم عن طريق العمل والممارسة المعنى الحقيقي للحرية والحياة الديمقراطية الصحية لأنها عامل إيجابي وفاعل، وفوق كل هاذ أريد للتعليم أن يكون هدفه تنمية شخصيات متكاملة مبدعة ذات عقول وأجسام صحيحة وأخلاق قويمة تخدم نفسها عن طريق خدمتها للمجموعة وتعرف حقوقها وتدرك واجباتها وتتحمل مسؤولياتها بأمانة وإخلاص.

رابعاً: العوامل المحددة لطبيعة الطريقة في التعليم في التراث العربي الإسلامي:

النتاج الحضاري الذي يتمتع به إنسان القرن العشرين هو ليس من نتاجه بل هو حصيلة كفاح متواصل للبشرية في تاريخها الطويل في المسيرة الطويلة لتاريخ الإنسان. ولقد ساهمت الأمم كل حسب قدرتها وظروفها التاريخية في تقدم الحضارة البشرية من علوم وآداب وفنون وتكنولوجيا وحركات اجتماعية وثورات سياسية. ولقد علمنا التاريخ بأن العرب قد ساهموا مساهمة فعالة في بناء صرح الحضارة البشرية في التاريخ القديم والتاريخ الحديث. ولعلنا لا نغالي الحقيقة ولا نجافي الواقع إذا ما قلنا أن أكبر ثورة غيرت مجرى التاريخ ومسيرة البشرية الطويلة هي ثورة الإسلام. والتراث العربي الإسلامي في مجال التربية والتعليم تراث أصيل تفاعل مع التراث البشري آخذاً وعطاء، تأثراً وتأثيراً.

ولقد برزت كثير من النظريات التربوية والاتجاهات الفكرية للتربية من حيث فسفتها وأهدافها ومحتواها ومناهجها وطرائق تعلمها وتعليمها في كتابات وأدبيات بعض المربين والمفكرين العرب. وسنحاول أن نتناول باختصار أهم العوامل المحددة الطبيعة الطريقة في التعليم في التراث العربي الإسلامي من وجهة نظر بعض المربين العربي المسلمين.

١. هدف التربية ومحتواها

إن هدف التعليم في التراث العربي الإسلامي يبرز في التأكيد على أهمية العلم وتقديمه وضرورته في الحياة. والقرآن الكريم المرجع الأعلى للدين الإسلامي فرق في المكانة بين العالم الجاهل (قل هل يستوي اللذين يعلمون والذين لا يعلمون) كما أن الرسول صلى الله عليه وسلم أكد على أن التعليم فريضة وواجب على كل مسلم ومسلمة ودعا إلى طلب العلم ولو كان في الصين بتجاوزه البعد المكاني، كما

جعل الرسول العظيم العلماء ورثة الأنبياء. والغزالي يرى أن صناعة العلم أشرف الصناعات وأجهلها لأنها تتصرف بالإنسان أكرم المخلوقات فتتعامل مع عقله وقلبه ونفسه. وهدف التربية بالإسلام لم يقتصر على الحياة الدنيا كما تؤكد الفلسفات الحديثة والفلسفات القديمة ولم يكن دينياً فقط كما تؤكد عليه الأديان الأخرى، إنما كان الهدف من التربية دينياً للدار الآخرة ويوم الحساب ودنيوياً للحياة العملية والسلوك العام في المعاملات.وفي نص الآية الكريمة: (وابتغ فيما آتاك الله الدار الآخرة ولا تنسى نصيبك من الدنيا) تجسيد صادق لهدف التربية التوفيق بين الحياة الدنيا والحياة الأخرى التي هي أبقى وأجل. كما أن الرسول العظيم دعا إلى هذا الهدف بقوله (اعمل لدنياك كأنك تعيش أبداً واعمل لآخرتك كأنك تموت غداً) فالغاية هي صلاح الدنيا والتزود بالتقوى للحياة الآخرة.. والعبادة وتأدية الفروض والطقوس الدينية التي دعا إليها الإسلام من إيمان وصوم وصلاة وحج وزكاة لا تقبل من المسلم إذا لم يصاحبها عمل وسلوك إنساني في الأمر بالمعروف والدعوة للخير والنهي عن المنكر وتجنب الشر. (من كان يؤمن بالله ورسوله فليفعل خياراً أو ليصمت). ولقد أجمع المربون العربي المسلمون على الهدف العام من التربية إلا أنهم اختلوا في أغراض التربية التفصيلية. فالهدف العام منا لتربية بالنسبة للمفكرين العرب المسلمين هو تنمية شخصية المتعلم المتكاملة جسمياً وعقلياً وروحياً. فعلى الرغم من أن التوازن والتوفيق بين العوامل المكونة للشخصية البشرية كان هدف التربية في التراث العربي الإسلامي إلا أن الجانب الروحي في بناء الشخصية البشرية كان قد أعطى أهمية خاصة لأن تهذيب النفوس وتنمية البصرية الأخلاقية والتمسك بالقيم لعليا والفضائل لبناء الضمير الحي المؤمن بأن (رأس الحكمة مخافة الله) هو الموجه للخير المنقذ من الضلال للقدرات الجسمية والعقلية، فليس بالخبز والمادة يحيا الإنسان بل بقيمة وليس بالعلم تبنى

الأمم وتنهض بل بالأخلاق الفاضلة.

إنما الأمم الأخلاق ما بقيت فإن همو ذهبت أخلاقهم ذهبوا

فالغزالي يرى أن هدف التربية هو اكتساب الفضيلة وتهذيب الخلق والتقرب من الله بالرياضة والمعاناة.

وابن مسكوبة يعتقد أن جوهر الإنسان وسعادته لا تتحقق إلا بكمال الخلق بتجويد أفعال الإنسان والارتقاء بالمجتمع الإنساني فالهدف من التربية بالنسبة لابن مسكوبة هو في تطهير القلوب والتحلي بالفضائل الأربعة: الحكمة والعفة والشجاعة والعدالة. ونحا ابن القيم الجوزي نحو ابن مسكوبة في قوله (الدين هو الخلق، فمن زاد عليك في الخلق زاد عليك بالدين).

وإخوان الصفا يرون أن الغاية من التعليم ينبغي أن تكون دينية ولكنهم ينكرون أهمية التربية الاجتماعية والمادية لذلك أعطوا الجانب العقلي أهمية خاصة. وابن خلدون مؤسس علم الاجتماع يرى أن الجانب الفكري للشخصية هو أساس العمران البشري والاجتماعي الإنساني ويعتقد أن العلم والتعلم طبيعي في العمران البشري ذلك أن الإنسان قد شاركته جميع الحيوانات في حيوانيته من الحس والحركة والغذاء والسكن وغير ذلك. وإنما تميز عنها بالفكر. وقد لخص الدكتور حسان محمد حسان[1] الخصائص المميزة للأهداف التربوية في الفكر التربوي بأنها تتسم بالشمول والتنوع والتكامل والتفاعل والاعتدال والتوسط والعالمية والانتشار، فلقد غطت كل جوانب الشخصية البشرية وشملت كل مراحل النمو

---

(١) د. حسان في دراسة قدمها لإدارة البحوث التربوية في المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم لموسوعة الفكر التربوي بعنوان (الأهداف التربوية في الفكر التربوي الإسلامي) ص ٤٣ – ٤٦.

والأعمال فجمعت بين تأديب النفس وتصفية الروح وتثقيف العقل وتقوية الجسم، فهي تعني بالتربية الدينية والخلقية والعلمية الجسمية دون تضحية بأي نوع منها على حساب الآخر. فكمال الإنسان كمالان، كمال علمي عن طريق العقل وكمال عملي عن طريق الخلق.

ولما كانت المناهج الدراسية ومحتوى التعليم تجسيداً وتطبيقاً للأهداف التربوية لذلك نجد أن الأسس التي تحكمت في اختيار محتوى التعليم ومناهجه في التربية الإسلامية هو الهدف الديني. على أن العناية والتأكيد على الهدف الديني والعلوم الدينية لم تحل دون عناية المسلمين بالقيمة الثقافية والمهنية والتدريبية للمادة التعليمية. فالقرآن الكريم باعتباره منبع الدين والعلوم هو أهم المقررات الدراسية تليه علوما لفقه واللغة والآداب وعلوم الطبيعة والرياضة والعلوم الدينية والسياسية والدعوة إلى الأخذ بالمنهج الواقعي في التربية الإسلامية تجسدت في تقسيم المواد الدراسية إلى مواد إجبارية ومواد اختيارية.

٢. طبيعة المتعلم:

نظرة الإسلام إلى الإنسان نظرة تقدير واحترام. فلقد فضل الله بني آدم على سائل المخلوقات وجعله خليفته في الأرض وزوده بسلطان العقل فخلقه في أحسن تقويم. والطبيعة البشرية بمفهوم الإسلام حيادية فليست خيرة وليست شريرة، إلا أن فيها بذور الخير وبذور الشر وقد أشار القرآن الكريم إلى حيادية النفس البشرية بقوله: (ونفس وما سواها فألهمهما فجورها وتقواها قد أفلح من زكاها وقد خاب من دساها) فالله سبحانه وتعالى استودع الإنسان فكرتي الخير والشر ومنحه القدرة في اختيار البدائل بحرية مسؤولة قائمة على العقل والتفكير، وهنا يأتي جور التربية

وأهميتها في توجيه سلوك الإنسـان نحـو الخـير والعمـل الصـالح بتهـذيب الـنفس السفلى الأمارة بالسوء وترقيتها إلى النفس العليـا الأمـارة بـالمعروف والناهيـة عنـا لمنكر والخادمة نفسها عن طريق ارتباطها بالجماعة وحسبنا قول الرسول العظـيم في هذا الشأن (مثل المسلمين في توادهم وتراحمهم وتعاضدهم كمثل الجسد إذا اشتكى منه عضو تداعى له سـائر الجسـد بالسـهر والحمـى). (والمـؤمن للمـؤمن كالبنيـان المرصوص يشد بعضه بعضا).

(والمؤمنون هم الذين يؤثرون على أنفسهم ولو كان بهم خصاصة)

فالطفل يولـد علـى الفطـرة وأبـواه يهودانـه أو ينصـرانه أو يمجسـانه، ويـرى الغزالي (بأن الطفل أمانة عند والديه وقلبه الطاهر جوهرةٌ نفسية ساذجة خالية عن كل نفش وصورة وهو قابل لكل ما نقش، ومائل إلى كل ما يمال به إليـه فـإذا عـود الخير وعلمه نشأ عليه وسعد في الدنيا والآخرة وشاركه في ثوابه أبواه وكل معلم له ومؤدب، وإن عود الشر وأهمل إهمال البهائم شقي وهلـك وكـان الـوزر في رقيـة القيم عليه والوالي له). ورأيُ الغزالي انعكاس لفلسفة النقليين في الـتراث العربـي الإسلامي في النظرة المثنوية إلى الطفل في كونه يجمع في ذاتـه عناصـر الخـير والشـر وأن سعادته في تغليب الخير على الشر في وجوده، أما ابن خلدون فيؤكـد علـى أن النفس البشرية اجتماعية ومدنية بالطبع. وعلى الرغم من التباين في وجهـات نظـرا لمربين العرب المسلمين اتجاه الطفل وطبيعته إلا أن الاتجاه الغالب هو التأكيـد علـى أهمية مرحلة الطفولة الأولى وضرورة مراعاة الفروق الفردية بين الأطفال والنـاس جميعاً وكانت الدعوة صريحة وواضحة في التراث العربـي الإسـلامي للأخـذ بمبـدأ الفروق الفردية بين المتعلمين من حيث القدرات والملكات والاستعدادات وضرورة

ترتيب العملية التعليمية وفقاً لهذه القدرات، كما دعا الإسلام إلى مخاطبة الناس حسب عقولهم ومعاملة كل طائفة بما يناسبها من الألفاظ والمفاهيم (بتجنب نثر اللؤلؤ تحت أضلاف الخنازير) وهذا هو العدل بين التلاميذ كما عبر عنه تاج الدين السبكي.

٣. طبيعة المعلم وشخصيته:

التراث العربي الإسلامي يؤكد على أهمية المعلم في عملية التعليم. فالتعليم الناجح والمؤثر هو التعليم الذي يتلقاه المتعلم عن شيخه المعلم وليس عن الكتب وحدها. وكان المعلمون يتمتعون بحية فكرية عندما كانوا يؤدون عملهم طلباً للثواب ووجه الله إلا أن حريتهم تقيدت عندما أصبحت الحكومات تسيطر على المؤسسات التعليمية وتعين المدرسين وتدفع لهم الرواتب والأجر. لقد تميز دور المعلم بأهمية خاصة في التراث العربي الإسلامي بحيث اعتبر المعلم أبوة ثانية لأن المعلم يغذي المتعلم بالعلوم ويزود العقل بالمعارف ويهدي النفوس إلى طريق الهدى والرشاد ويتولى تبصير المتعلمين بشؤون دينهم ودنياهم ويعنى بتوجيه مسالك حياتهم في جملتها. (وشخصية) المعلم عند القابسي[1] رفيعة المنزلة، كريمة الشأن قوية السلطات بالغة الأثر. والتراث العربية الذي يؤكد أهمية عمل المعلم وخطورته في التربية اشترط لأساتذة المدارس ومربي الأجيال شروطاً صعبة ومؤهلات رفيعة ومستويات راقية للحفاظ على المكانة العالية لمهنة التعليم وضمان جودته ومستواه). فالمعلم من وجهة نظر التراث العربي الإسلامي مطبوع

---

(١) راجع الدكتور محمد المعتصم مجذوب شخصيات تربوية، مطبعة التمدن بالخرطوم ١٩٦٣ ص ٧٧.

ومصنوع. والصفات والمؤهلات المطبوعة هيا لصفات الجسمية في اكتمال التكوين وسلامة للأعضاء، والعقلية في القدرة على الفهم والذكاء، أما الصفات المكتسبة فهي الصفات الخلقية والفنية والعلمية المتمثلة فيحسن التصرف والتحلي بالصبر والتواضع والحلم وحب العلم ونصرة الحق ومعرفة نفسية المتعلمين والتمكن من علمه ومادته. فلقد طالب إخوان الصفا في رسائلهم أن يكون في مقدمة المؤهلات التي يجب أن تتوفر في المعلم حدة الذكاء وجودة الفهم وحسن الخلق وصفاء الذهن وحب العلم والعطف على التلاميذ وتجنب التعصب. كما طالب ابن سينا أن يكون المعلم عاقلا ذا دين بصيراً برياضة الأخلاق حاذقاً وقوراً رزيناً، بعيداً عن الخفة والسخف غير جامد بل حلواً لبيباً ذا مروءة ونظافة ونزاهة. أما القلقشندي فقد اشترط أن يتوفر في المعلم صفات جسمية وعقلية وخلقية كان في مقدمتهما حسن القدر والمظهر وحدة الفهم والعدل والعفة... فالشروط القاسية والمؤهلات العالية المتطلبة في المعلم فرضت عليه بعض الوظائف الهامة والتي لخصها الإمام الغزالي:

- بالشفقة على المتعلمين ومعاملتهم معاملة حسنة كما يعامل الوالد ولده.
- مراعاة قدرة المتعلم على الفهم وتجنب تعريضه ما لا يبلغه عقله.
- أن يكون عاملاً بعلمه فلا يكذب قوله فعله.
- ألا يقبح في نفس المتعلم العلوم التي يعملها غيره من المتعلمين.
- القدوة الحسنة والنموذج الصالح.. وأضاف إلى هذه الوظائف ابن خلدون[1]

(١) راجع الدكتور محمد جواد رضا (التيارات الكبرى في الفكر العربي الإسلامي) دراسة قدمت إلى إدارة البحوث التربوية في المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ص ١٧١.

(الدعوة إلى تجبن ممارسة القهر على المتعلمين فنبه على سوء معاملة الأطفـال يقود حتماً ضروب كثيرة من الانحرافات النفسـية والسـلوكية (فالـذي كـان مرباه بالعسف والقهر من المتعلمين... سطا به القهر وضـيق علـى الـنفس في انبساطها وذهب بنشاطها ودعاه إلى الكسل وحمله على الكذب والخبث وهـو التظاهر بغير ما في ضميره خوفاً من انبساط الأيدي بالقهر عليه وعلمه المكـر والخديعة). والغزالي[1] يـؤمن بالتشـجيع والثنـاء وقـوة تأثيرهمـا في تقـويم الصغار ويدعو إلى الابتعاد عما يؤذي شخصياتهم أو يضعف ضمائرهم رغبة في تعويـدهم احـترام وتقـدير المسـؤولية. والإجـازة في التـدريس في الـتراث العربي الإسلامي صعبة المنال وهـي (إذن أو شـهادة) يمنحهـا الشـيخ لمريـده ولطالبه بعد معاناة ودراسة وبحث ومصاحبة لشيخه وملازمته مدة طويلة.

٤. طبيعة عملية التعلم:

يرى العقلانيون في التراث الإسلامي بأن الحـواس منافـذ للتعامـل مـع العـالم الخـارجي وأن أصـل الـتعلم واكتسـاب المعـارف يرجـع إلى الحـواس في إدراك المعقولات والمفاهيم. فالإنسان عند ابن خلدون[2] كائن مدرك ولكن الطبيعة عامل قهر له لأنها أقوى منه.. والإدراك هو شعور المدرك بذاته لما هو خـارج عـن ذاتـه. وهذا ما يشترك به الإنسان مع سائر الحيوان غير أن الإنسان يزيد عليها بأنـه يـدرك ما هو خارج عن ذاته بالفكر الذي هو وراء حسه.. وبهذا يكون الفكر القدرة على التصرف في تلك الصور الـتي وراء الحـس وجـولان الـذهن بـالانتزاع والتركيـب.

---

(١) د. محمد المعتصم مجذوب شخصيات تربوية ص ١١٨.

(٢) د. محمد جواد رضا: نفس المصدر السابق مقتبسة من المقدمة لابن خلدون ص ٩٧٤.

ويؤكد الفارابي على أهمية الحس في نظرية المعرفة فالمعارف تحصل في النفس عن طريق الحس ثم التخيل ثم التمييز عن طريق العقل. والعقل يستخرج المعنى الكلي من الجزئيات بطريق التجريد. فالمعرفة نوعان: المعرفة الحسية والمعرفة العقلية. وابن خلدون[1] يجعل العلاقة جدلية بين إدراكية الإنسان والطبيعة، ويميز بين الإدراك والفكر ويرتب لاكتمال الفكر في الإنسان ثلاث مراتب صعدية يسمى كل واحدة منها (عقلاً) وهي على التوالي: العقل التمييزي والعقل التجريبي والعقل النظري. ويعكس هذه المراتب الثلاث من العقل عن نظرية اكتساب المعرفة وعمليات التعلم إذ يجعلها تمر بثلاث مراتب متتالية هي: مرتبة الاكتساب ومرتبة التجريد ومرتبة الإبداع.. وهكذا فالمعرفة لا تتأتى إلا من الممارسة والمشاركة فعلى هذا فالمعرفة هي فعل وليست وصفاً لأن العقل البشري لا يتكون ولا يصل إلى أعلى المراتب إلا بالتدريب، والتدريب هو الوسيلة الحقيقية للتعليم واكتساب المهارة. فالمهارة بهذا المفهوم شيء مكتسب وليست خاصية جنس معين دون غيره من الأجناس. فالعقل بالنسبة لابن خلدون هو وسيلة الإنسان إلى الفهم والكشف عن الأشياء. إلا أن كثيراً من المربين المسلمين (ومنهم ابن خلدون الذي تراجع في موقفه)، يتكلمون عن محدودية العقل البشري وقصور قدراته في الكشف عن الأشياء وأسرار الطبيعة متذرعين بأن العقل مجرد ميزان يمكن أن توزن به أمور الحس والتجربة فقط، أما أمور الغيبيّات والآخرة والوحي والروح والصفات الإلهية وسواها فلا يمكن إدراكها بالحس والعقل بل بالحدس والتبصر والبصيرة.

فالتعليم في التراث العربي الإسلامي لا يقتصر على الحفظ وحشو الذهن

(١) راجع د. محمد جواد رضا نفس المصدر ص ١٦٧.

بتفاصيل المعرفة التي ليس لها حدود بل هو إثبات ملكة التعليم وترسيخها وتعزيز حب العلم في نفوس المتعلمين وتدريبهم كيف يعلمون أنفسهم. فليس العلم بحفظ فروع العلم وحقائقه التفصيلية بل باستعمالاته وتطبيقاته العلمية والتفاعل الحي المباشر مع المعلم وملازمته. ويؤكد التراث العربي الإسلامي على ضرورة شمول العملية التعليمية، الإنصات والاستماع والفهم والحفظ والتطبيق والنشر والإعلام.

٥. العوامل الشيئية والظروف البيئية للتعليم:

أولى المربون العرب المسلمون الظروف البيئية والعوامل الشيئية اهتماماً كبيراً في التأثير على الطريقة في التعليم، واعتبروا هذا العامل من أهم العوامل المحددة لطبيعة الطريقة التعليمية في تحقيق الأهداف التربوية التي صاغوها للتعليم الديني والدنيوي. ويرى الدكتور أحمد شلبي في كتابه (تاريخ التربية الإسلامية) إن أماكن[1] التعليم التي انتشرت قبل ظهور المدارس كانت تشمل: الكتاب وقد عرف المسلمون الأوائل نوعين من الكتاب:

- الكتاب الخاص بتعليم القراءة والكتابة في منازل المعلمين، والكتاب لتعليم القرآن الكريم ومبادئ الدين الإسلامي.
- القصور وهي قصور الخلفاء والعظماء تقام فيها الصالونات الأدبية والمناظرات وكان يسمى المعلم في هذا النوع من المدارس بالمؤدب.
- منازل العلماء حيث تقام الحلقات الدراسية.
- الصالونات الأدبية.

(١) الدكتور أحمد شلبي (تاريخ التربية الإسلامية) ص ١٩.

- المساجد وهي أماكن حلقات للدراسة ومراكز ثقافية، أما أمكنة التعليم بعد ظهور المدارس النظامية فقد كانت تختلف عن الجامع والمسجد وقصورا للملوك ومنازل العلماء من حيث الوظيفة والهدف والإدارة والتمويل والبناء. فقد كانت هذه المدارس نظامية من حيث الإدارة ودينية ودنيوية من حيث الهدف والوظيفة ولها ميزانيات سنوية وأبنيتها صالحة لسكنى طلاب العلم حيث المأوى الجيد والمأكل والمشرب والملبس والتجهيزات الدراسية من كتب وأدوات وقرطاسية والغرف الجيدة للدراسة والمطالعة وبالإضافة إلى الرعاية الصحية. وكان في مقدمة هذه المدارس من حيث الشهرة المدرسة المستنصرية والمدرسة النظامية في بغداد والمدارس النورية في دمشق. كما ظهرت المكتبات العامة في المساجد والمكتبات الخاصة في بيوت العلماء والأدباء التي كانت أماكن صالحة ومناسبة للتعليم ومتابعة البحث ومواصلة الدراسة، أما الملاجئ والزوايا والتكايا فقد كثر عددها لتكون مأوىً وبيتاً للفقراء وطلاب العلم والمتصوفين للقيام بأدوارهم وأذكارهم وصلاتهم وعقد حلقات الدراسة والتفقه بالدين.

الخلاصة

إن روحا لأمة في تراثها الثقافي ونظامها القيمي، وتراث أي أمة من الأمم لا يمكن أن يكون كله خيرات وحسنات أو كله شرور وسيئات. والأمة العربية كأية أمة من الأمم الحية لها تراث ثقافي أصيل أثرى الفكر الإنساني وأغنى الحضارة البشرية. وفي التراث العربي الإسلامي ما هو صالح ومناسب للحياة المعاصرة إغناءً وإثراءً.

إن الموضوعية تتطلب منا الاعتراف بأن التراث العربي الإسلامي فيه أفكار واتجاهات تربوية تقليدية محافظة تتنافى مع المعاصرة لأنها تناهض العقلانية والتقدمية، كما أن فيه أفكاراً واتجاهات وتيارات فكرية تتسم بالتقدمية والديمقراطية والمعاصرة دعا إليها بعض المفكرين ممن تخطوا زمانهم في تطلعاتهم وآرائهم الفكرية.

لقد كان هم دراستنا هو إبراز الجانب التقدمي التربوي في التراث العربي الإسلامي ليكون قوة دفع وإثراء للحضارات البشرية ومصدراً أساسياً للفكر التربي المعاصر. فالأفكار والآراء التربوية التي جاء بها في الأنظمة التعليمية العربية ومعايير صالحة لاختيار المناهج الدراسية والمادة التعليمية ونوعية المعلم.

أما الطريقة التعليمية في التراث العربي الإسلامي فتتسم بالفاعلية الديناميكية والمرونة لأنها تنظر إلى الطبيعة البشرية وشخصية المتعلم نظرة احترام وتقدير وتعاطف وتهتم بدوافع وقدرات المتعلمين فتراعي الفروق الفردية، كما تؤكد على أهمية المعلم وخطورته في العملية التربوية فتشترط فيه مؤهلات جسمية وعقلية وفنية وعلمية ليكون قادراً على التعامل مع المتعلمين ونموذجاً للاقتداء به.

أما الجو التعليمي الذي تدعو له الطريقة التعليمية في التراث العربي الإسلامي فهو جو الحرية الفكرية المسؤولة التي تساعد على التحقق والتثبت والحوار المفتوح والاستجواب الذي يتم فيه التفاعل الحي بين المعلم والمتعلم ويحث على التطبيق والتعلم عن طريق الممارسة والعمل.

في ضوءا لمعطيات والنتائج المستخلصة من الدراسة وانطلاقاً من الواقع المعاش، يجد المربي العربي نفسه أمام مفترق طرق بخياراته الثلاثة في تحديد موقفه من التراث العربي الإسلامي.

١. الانغلاق على التراث والتقيد به إيماناً بأن كل ما في التراث صالح ومقدس وغير قابل للنقد أو النقص.
٢. الانفتاح على الحياة المعاصرة والأخذ بالاتجاهات الفكرية الغريبة سواء كانت _ شرقية أم غربية_ مما يستدعي إهمال التراث واعتباره تاريخاً يناسب زماناً مضى وعصراً انقضى.
٣. أما الخيار الثالث فهو خيار توفيقي عقلاني عملي، يرفض الانغلاق على التراث ولا يقر الانفتاح الكلي على الإنتاج الحضاري المعاصر.

إن هذا الخيار يأخذ الحسن من التراث العربي الإسلامي لإيمانه بأصالته وعراقته ويختار المناسب من الحضارة الحديثة لإيمانه بالمعاصرة والتقدم العلمي. انه الخيار الذي يوفق بين مبدأ الأصالة والمعاصرة فيرفض الانغلاق المتطرف على التراث والانفتاح المتطرف على الحداثة.

(وكذلك جعلناكم امة وسطا لتكونوا شهداء على الناس ويكون الرسول عليكم شهيدا)

الفن والإنسان

إذا كانت عملية الإبداع عبارة عن فعل حر، فما قيمة عندئذ سيرة حياة الفنان والوراثة والتأثيرات؟ والحال أنه وبالطريقة ذاتها التي ينبثق معنى ووحدة الشيء من المشاعر، ويتولد الإطار المعقول من لطخات الألوان، فإن معنى الحياة يتلخص من الحوادث و"المعطيات". إن الحياة لا تفسر العمل الفني، وإلا لكان "زولا"محقاً في اعتبار سيزان "عبقرياً مجهضاً"، ولكن العمل الفني الذي هو من إبداع الحرية، ليس بخارجي عنها. إذ يكشف العمل الفني عن مشروع يجاوز حوادث الحياة. ولكن سبق لهذا المشروع أن توقف في حركات الطفولة الأولى. أن الفن المستقبلي يعلن عن نفسه عبر علامات ليست هي الأسباب ومنه تنال هذه العلاقات معناها "إن وجدت حرية حقيقية، فإن ذلك لا يكون إلا أثناء الحياة، وعبر تجاوزنا للوضع الذي كنا عليه عند نقطة الانطلاق دون أن نتوقف مع ذلك في أن نبقى على ما كنا عليه". (المعنى واللامعنى ص٤٠). لا شيء يحدّدنا أبداً (لا الوسط ولا المرض ولا الوراثة) ولكننا لن نتغير ابداً. "في مقدمته لمنهج ليونارود دافنيشي، يجعل فاليري من الرسام شاهداً من فلورنسا، ووحش حرية، لا عشيقات له ولا دائنين، ولا نكات ولا مغامرات، إنما "رجل فكر" عرف العثور على "الوضع المركزي" حيث لا انفصال ما بين الحياة والمعرفة والفن. إن الرسوم التشريحية على سبيل المثال، تكشف عن اتصال يفسر كيف يمكن لعملية الإبداع الفني أن تصبح في جوهرها منهاجاً.

ولكن في لوحة "القديسة آن والعذراء والطفل" ما هذا النسر الذي يرتسم في معطف العذراء؟ وهذه الذكرى الطفولية المذكورة في مقطع عن تحليق العصافير: "أتى إليّ النسر، فتح فمي بذنبه وضربني به عدّة مرّات على شفتيّ" (راجع فرويد، ذكرى

من طفولة ليونارد دافينشي ص٤٩). إلا أن لهذا الوعي الشفاف لغزه، يذكر ميرلوبونتي، (المعنى واللامعنى، ص٤٢). كيف يمكن إهمال السنوات الأربع الطوال التي قضاها ليونارد مع والدته، الفلاحة المهجورة؟ وكما توحي جنسيته المثلية، لم يحب ليونارد غير امرأة واحدة هي والدته ويبدو هذا الانفصال المدهش إلى هذا الحد، في البحث عن عالم طبيعي، عندئذ وكأنه فرار من الحياة الراشدة، وارتباط طفولي ظل الرسام مخلصاً له دائماً. إن هذه الحشرية المنفردة التي لا تقف إلا بالطبيعة ولكن كذلك هذه العادة في ترك اللوحات غير منتهية، وترتبطان بالطبع بحياة دي فينشي ذاتها، ذاك الطفل "الخارق" الذي لم يعرف "السلطة الأبوية". أن تصبح وعياً صافياً، ويقول لنا ميرلوبونتي، هو طريقة أيضاً للتحيز تجاه العالم والآخرين "ولتبوّؤ مركز". (المعنى واللامعنى ص٤٢). يرفض ميرلوبونتي حتمية فرويد النفسية (رغم كونها فرضية لا غنى عنها لاكتشاف الوعي)، ولكنه كذلك وفي مقابل فاليري ومالرو، (العلامات ص٨٠)، يدافع عن حدس التحليل النفسي الذي، دون أن يكتشف أسباب الإبداع الفني، يلقي الضوء على الألغاز الحميمة التي يجهد الإنسان لإعطائها معنى ليس مسجلاً في أي مكان من قبل: أن ذلك بالطبع عبارة عن أسرار حقيقية، لكن من جهة ثانية، يشكل كل من المرض والعشيقات، والدائنين، الخبز الذي يتناوله العلم الفني". إن عبارة التعبير التي تسم بالقرار وفقاً لميرلوبونتي في آن واحد من الواقعية والمثالية، تظهر إذاً في مستويات ثلاثة مختلفة. في الإدراك التلقائي لتعبير الشيء ذاته، الذي يتميز "بأسلوب"، وفي مشروع الرسم الذي يعبّر عن حياة الفنان. إن السؤال الذي سيطرح نفسه الآن هو الآتي: إن التعبير هو أفهوم لا يمكن فهمه إلا بالرجوع إلى اللغة البشرية.بأي معنى يمكن لفن الرسم الذي "يمتهن الأشياء الصامتة" (بوسان) أن يكون لغة؟ كان ديكارت قد قابل سابقاً بين رسوم الحفر على النحاس وبين علامات اللغة، وبين الدراسات والنسب بحقائق جمالية.

النسبة الذهبية

ونحن بصدد دراسة المقاييس الجمالية للوصول إلى منهج لتقصي الحقائق الجمالية، لابد أن نتحدث عن (نسبة القطاع الذهبي) كمقياس للجمال استخدام منذ أيام الفلسفة الإغريقية ولم تخلو دراسة جمالية من أن تفرد ولو ركنا بسيطاً للحديث عن هذا القانون. وارتأيت أن من واجبي أن اعرف الدارس على طبيعة هذا القانون لا من أجل عقد مقارنة بينه وبين محاولات التجريبيين، فهذا القانون تجريبي المنهج ضمنياً، لأنه يعتمد على أساس هندسي رياضي أي (منهج العلوم الطبيعية). وذلك من أجل التذكير فقط.

تعريف قانون القطاع الذهبي:

حاولا لناس منذ عهد الفلسفة الإغريقية أن يعثروا في الفن على قانون هندسي يقيسوا عليه الجمال. فإذا كان (الفن الذي وصوفه بالجمال) هو التناغم وهو النتيجة المنطقية الدقيقة للعلاقات النسبية، فسيبدو من المعقول أن نزعم أن تلك العلاقات تتمتع بصفة الثبات. وهكذا ظلت العلاقات النسبية الهندسية المعروفة باسم (القطاع الذهبي) مفتاحاً لغوامض الفن ولما كانت لذة العلاقات على هذه الدرجة العالمية في تطبيقها لا في مجال الفن فحسب، وإنما في مجال الطبيعة أيضاً. فلقد نظر إليها في بعض الأزمة بنوع من لتبجيل الديني. بل لقد قام أكثر من كاتب من كتاب القرن السادس عشر بربط أجزائها الثلاثة بالثالثوث المقدس. وقد صيغت هذه العلاقات في فرضين من فروض إقليدس. الكتاب الثاني الغرض الثاني:

(يقطع خط مستقيم معين عند نقطة حيث يكون المستطيل المكون من مجموع الخط واحد أجزائه، تساوياً للمربع المنشأ على الجزء الآخر) وفي الكتاب السادس، الغرض الثلاثين: (النسبة بين الجزء الأصغر والأكبر تساوي النسبة بين الجزء الأكبر والكل) [1] .

والصيغة العادية هي: يمكن تقسيم خط معين بحيث تكون النسبة القائمة بين الجزء الأقصر والجزء الأطول مساوية للنسبة بين الجزء الأطول ومجموع طول الخط نفسه ويظهر هذا الغرض الناتج بصورة أولية في النسبة القائمة بين (٥ إلى ٨ أو ٨ إلى ١٣ أو ١٣ إلى ٢١) وهكذا ببساطة لا تخرج النسبة عن نسبة ٣/ ٥ إلى ٥/ ٨ إلى ٨/ ١٣ أي أنها نسبة العلاقات التي نتجنب أو تبعد عن الاشتقاقات الهندسية مثل ١/ ٢ إلى ٢/ ٤ إلى ٨/ ١٦ وغيرها .

---

(١) حسن سليمان، سيكولوجية الخطوط، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٧ ص ٣٩.

غير أن الناتج لم يكن على هذا النحو من الدقة وإنما كان على نحو ما نعرفه في الرياضيات (بالعدد الأصم) ولم يكن ما أضـافه هـذا القـول إلى غموضـها الشـهير قليلاً. فهناك كثير من الكتابات حول هذا الموضوع إذ بدأ الناس منذ منتصف القرن الماضي تقريباً من معالجة هذا القانون معالجة جديـدة للغايـة، فقـد حـاول الكاتـب الألماني (زايسج) أن يثبت أن القطاع الذهبي هـو السـبيل إلى فهـم كـل الدراسـات الموروفولوجية في كل من الطبيعة والفن. كما نظر (جوستاف تيدور فخنر) مؤسس علم الجمـال التجـريبي، كمـا أسـلفنا حيـث نشـرت أبحاثـه وأعمالـه الأساسـية في السبعينات من القرن الماضـي، نظـر إلى هـذا الموضـوع باعتبـاره واحـدا مـن أهـم موضوعات بحثه. ومنذ ذلك لحين اهتم كل مؤلف فيعلم الجمـال أن يضـمن عملـه شيئاً من التفكير في هذه المسألة.

ومهما يكن من شيء ففي استطاعتنا أن نفـرض أن الفنـان الجيـد يطبـق هـذا القطاع بوعي، في عمليـة بنـاء عملـه، أو أنـه يكتشـف بشـكل حتمـي عـن طريـق إحساسه الغريزي بالشكل.

لقد استخدم القطاع الذهبي على الدوام لضمان النسبة الصحيحة بـين الطـول والعـرض في المسـتطيلات الـتي تصـنعها النوافـذ والأبـواب وإطـارات الصـور والأوراق، وأوراق الكتب والصحف لقد قيل إن كـل جـزء مـن (الكمـان) الجيـد الصنع يخضع للقانون نفسه، كذلك فهم الناس أهرامات مصر عـن طريـق (قـانون القطاع الذهبي) كمـا كـان مـن السـهل أن تفسـر النسـبة القائمـة في الكاتـدرائيات القوطية (النسبة بين طول إيوان الكنيسة وجزئهـا المسـقوف إلى صـحنها المكشـوف ونسبة العامود إلى العقد، ونسبة القمة المدببة إلى الـبرج، وهكـذا، كمـا اسـتخدمت

العلاقة الذهبية في فن الرسم، نسبة الفراغ فوق خط السماء إلى الفراغ من تحته ونسبة المقدمة إلى الخلفية، كما استنتجت تقسيمات متطابقة مشابهة من القطاع الذهبي وتعتبر رسومات بيير وديلافر انشيسكا أمثلة دقيقة على التنظيم الهندسي. ولم يكن نسبة القطاع الذهبي القانون الوحيد الذي استخدم، فقد استخدمت أيضا كثير من النسب الهندسية الأخرى مثل (المربع داخل المستطيل على ضلع عرض المستطيل نفسه)، استخدمت هذه النسب في عدد لا نهاية له من التركيبات لتحقيق التناغم والاتساق المطلوب.

وهذه اللانهاية النسبية لمثل هذه التركيبات هي التي تحول دون أي شرح ميكانيكي (للاتساق الكلي) لأي عمل من أعمال الفن ذلك أنه رغم ثبات مقاييس العملية وموازينها إلا أنها تتطلب نوعا من الغريزة والحساسية لاستخدامها مع إنتاج تأثير رقيق[1] . ورداً على استخدام المقاييس الثابتة في الجمال أعرض ما جاء به هربرت ريد في كتابه معنى الفن فهو يقول: "أحب أن أطرح فرضا قائماً على أوزانا لشعر ضمن المعروف جيدا أن أي وزن منتظم تماماً في الشعر إزاء أوزانهم تقدما فعكسوا جزئيات الأوزان، وهكذا أمكن أن ينعكس اتجاه الإيقاع كله. وكانت النتيجة أكثر جمالاً بصورة لا تقارن. وبنفس الأسلوب قد تكون بعض النسب الهندسية المعينة، وهي النسب التي ورثناها من بناء الكون، هي المقاييس المنتظمة التي يبتعد عنها الفن بدرجة متفاوتة. وتتحدد مسافة هذا البعد مثل تنويع الشاعر لإيقاعه ومقياسه لا عن طريق القوانين، وإنما عن طريق غريزة الفنان وحساسيته). وأنني لأشعر أن مثل هذا الغرض، ينال من الإثبات أكثر من النقض

(١) هربرت ريد، معنى الفن، ص ٤٤.

عن طريق تحليل مماثل على الأواني الإغريقية وضعه (مسترجاي هامبيدج) (التناسب الدينامي) مطبعة أوكسفورد سنة ١٩٢٠م، وهو التحليلات الهندسية الصحيحة فهذه فإن الأواني الإغريقية تتفق فعلا مع قوانين هندسية صحيحة. وهذا هو السبب في كمالها على هذه الدرجة من البرود وانعدام الحياة. فإنك لتجد على الدوام حيوية أكثر وبهجة أكبر في إناء غير معقد لأحد الفلاحين، ومن المؤكد أن اليابانيين يشوهون عامدين ٠ الشكل الذي ينشأ تلقائيا على عجلة الفخار لأنهم يشعرون أن الجمال الحقيقي ليس منتظماً بهذه الصورة فقد يعني التشويه ابتعاداً عن التناغم الهندسي المنتظم، أو بشكل أكثر تعميقاً، يتضمن لتشويه عدم اهتمام بالنسب التي يقدمها العالم الطبيعي. وعلى ذلك يمكننا أن نقول أن هناك تشويها من نوع ما موجود في كل الفنون بصورة عامة، وربما كان بصورة متناقضة. فقد شوه النحت الإغريقي نفسه من أجل الاقتراب من الكمال إذ لم يكن الأنف والحاجب أبدا بمثل هذه الاستقامة في الواقع. ولم يكن الوجه بيضاويا بهذا القدر، ولم يكن النهدان مستديرين بهذه الصورة كما تتمثل في هذه الأعضاء في تمثال (افروديت ميلوس) [1] ، (تمثال مرمري لأفروديت أو فينوس ربة الحب والجمال عند الإغريق الذي وجد في ميلو أو ميلوس وهو في اللوفر حاليا). بقي أن نقول أن القياس لجمال الفن عملية نسبية.

---

(١) هربرت ريد، معنى الفن، ص ٤٧.

السيميائية (العلاقات الدلالية) والفنون

تقف العلاقات السيميائية المشكلة لنظام الدال البصري في مستوياته البنائية الشكلية وفي الأشكال الإبلاغية التواصلية، ويتم فصل بقيم ضمنية ورموز واستعارات ودلائل علامية لفك شفرات الخطاب وفهم المدلول الضمني، وقسم الأبنية السيميائية والعلاقات الدلالية إلى:

١. **(الدال والمدلول)**[1]

وفي التعريف يستحيل فصل الدال عن المدلول، "والدال وسيط للمدلول وماهيته مادية أصوات، أشياء، صور"[2]، وحين نقوم بتفكيك خطاب ما لتفحص ما تخفيه بنيته من شبكة دلالية، ذلك التفكيك يكحون حلقة الدلالة وتعويم المدلول، المقترن باستحضار المغيب، ويقود ذلك إلى تخصيب مستم للمدلول حسب تعدد قراءات الدال، وتلك القراءات تؤدي إلى متوالية لانهائية من المدلولات، فلا يستأثر

(١) الدال: هو الجزء غعينر الحساي في العلامة، وعند (يلمسليف) يرتبط الدال بمصطلح يعن المصمون، (علوش، سعي، المصدر السابق، ص٥٣،٥٥)، والدال عند (فرويد) له نظام علاقات خاص، والتي تبدأ بالتقابل الزوجي، مفتوح/ مغلق، صوت/ صمت، (ماري، جان، المصدر السابق، ص١٩١). والمدلول:إيماءة الرمز إلى الأشياء، موضوعات العالم، ومنها جاء (المدلول الادراكي) و (المدلول الانفعالي) و (معنى المعنى)، وهناك المستوى الدلالي: وهو حصلية مضمون الوحدات المكونة للنص، (علوض، سعيد، المصدر السابق، ص٥٤).

(٢) عواد، على .سيمياء الدلالة (قرائة في مدخل بارت السيميائي). مجلة أفكار، العدد ١٣٠، تصدر عن وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٧، ص٢٩.

أحدهما بالاهتمام من دون الأخر، فلا ضوابط رياضية توقف هدير المدلولات التي تستفزها القراءات، فيكون الشكل بؤراً دلالية واسعة لا تحدها حدود.

والشكل الممثل دلالياً هو مجموعة من الرسائل والإشارات التي تلتقي لتصبح موضوعاً، ولا يمكن إن نصف رسالة ما من دون الدخول في مجال قراءتها دلالياً، وإن الاهتمام بالدالات على مستوى دلالي يشكل سمة جوهرية فالعلاقة بين الدال والمدلول على المدى البعيد ارتدادية، والعلاقة نفسها في تولد المعنى.

وصنف (بارت) الدال على أنه (الشكل)، والمدلول هو (المفهوم) فتتكون الدلالة من علاقة الشكل بالمفهوم، والسيميائية عنده حددت العلاقات بين الدال والمدلول، "فالدوال هي (العبارة) والمدلول هو (المحتوى).

والعلامات تنتج من حصيلة ترابط الدال والمدلول، فالقرون ومدلولها الألوهي هي العلامة المميزة في الفنون التشكيلية في بلاد واديا لرافدين مثلاً، ولكي يكون هناك تناسقاً دلالياً يجب أن يكون الدال مقتطعاً في حقل متناغم، كما في الأسطورة والخطاب، فهناك حشد من الدلالات "والتحليل هو ترتيب الدالات، فالتركيز المعطى لتنظيم الدالات يؤسس قراءة حقيقية للدلالة أكثر من اكتشاف المدلول والعلاقة التي توحده مع الدال"[1] . وقد ترسم علاقات الدلالة في النص نوعين: العناصر الحاضرة، والعناصر الغائبة، وقد تكون هناك عناصر غائبة في النص ولكنها شديدة الحضور في الذاكرة والعكس، وتعد علاقات الغياب علاقات معنى ورمز فهذا الدال (يدل على ذلك كالمدلول) وهذه الحقيقة تقتضي أخرى وهي إن الحادثة ترمز لفكرة، وباتسام مسلة حمورابي بالعلاقات الإيحائية، تتذبذب علاقات

(١) هوكز، ترانس، المصدر السابق، ص ١١٢.

الحضور والغياب بين التقاء حمورابي بإله الشمس تشخيصاً (كدلالة حضور)، ودلالة تسليم الحكمة والمعرفة (كعلاقات غياب)، وتظل علاقات الحضور بوصفها علاقات تصوير وتكوين، إذ تتلى الأحداث وتشكل الشخصيات فيما بينها بمجموعات متقابلة (لاموز)، وتتآلف الأشكال داخل علاقة دلالية بقوة البنية لا الإيحاء، ففي مسلة نرام سين (شكل ٢٤) تتسلسل الأحداث الدلالية ضمن بنائية الشكل الظاهرة وليست الإيحائية.

وقد تكون العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية أو غير اعتباطية، فإذا كان الخطاب اجتماعياً تكف الرابطة بينهما عن إن تكون اعتباطية، ولكنها لا تكف من اعتباطيتها لدى الذات المكتملة، تتأثر العلاقة بين الدال والمدلول بكيفية تكوّن تلك القصدية، وفي "الرمز تكون العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية تتطلب حضور الفاعل المفسر لعمل الرابط الدال"، وكما في اللغات، إذ تكون العلاقة اعتباطية بين الدال والمدلول فليس هناك ما يربط الصوت (قطة) بالحيوان، إلا وفق اعتباطية المدلول، وإن قيمة الدال والمدلول لا يحددها ما يقابلها بل تعتمد على الفرق بين ذلك الدال والمدلول وبين الدوال (المدلولات) الأخرى جميعاً"[1] .

وبالمثل فقيمة اللون لا يمكن تميزها إلا بقدر تميز ذلك اللون من بين الألوان الأخرى، وتتحول الاعتباطية بالدال والمدلول في الفنون مثلاً بتحول قصدية السبب والنتيجة، فنحن نعرف إن الشك ما ذو دلالة معينة، والملمس واللون كلها ذات دلالات قصدية، إلا أن الاعتباطية تكون في الدالات، إذ تكون تسمية اللون الأحمر

---

(١) راي، وليم. المعنى الأدبي. تر: يوئيل يوسف عزيز، ط ١، دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٨٧، ص ١٦٣.

اعتباطية كونه يسمى أحمراً وله مدلولات تقترن كونه أحمراً، وكذلك يصح القول في الملمس والشكل، ويمكن أن تكون هناك قراءة دلالية لنوعين من التشكيل فهي إما:

- بشكل صور تمثل محاكاة ذات طابع رمزي، كرسم النار (دال)، تمثل الدخان (مدلول)، وهناك تحولات لا نهائية ابتداءً بالعلامة الاعتباطية وحتى الرموز الأكثر تعريفاً.
- بشكل صور أشد كثافة في بنائها الدلالي كلوحات (الفن السريالي)، إذ يغيب أي مؤثر اعتباطي يمكن أن يسهم في قراءة الصور وحصر مجالها التأويلي. ومقارنة مع الأشكال الفنية الرافدينية في تمثيل المحاكاة والتمثيل الدلالي فهي خاضعة لقصدية العلاقات الدلالية، يخضع البناء الدلالي لعمليات التنظيم في وحدات ذات علاقات أساسية هي أن تعرف الأشياء غير ما يورد في شكلها المتعارف، أي بالتلاعب بنسب أجزءا الجسم أو الاستعارات الرمزية لأغراض دلالية أو للإيغال بالتعبير لأجل الإبلاغ.

إن التمفصل الذي هو حركة الوحدات وتجزئتها يرتبط بالبنية وأية رسالة هي مجموعة تمفصلات عندما تفكك إلى عناصر دالة، (والدال) هو شرط وجود كل وحدة سيميولوجية، فصراع كلكامش مع الأسد يمثل وحدة دالة بعناصرها، فالمشهد يمكن أن يفكك إلى عناصر مثل شخصية البطل، ملابسه أو قد يكون متعرياً وطريقة تصفيف شعره وحركة الأيدي والأرجل، والأسد أيضا وحده دالة بعناصره كالحجم والحركة، ولكن حضور أو غياب بعض من هذه العناصر لا يغير شيء من قيمة دلالة النص، وفي حال تغير الحيوان من أسد إلى حيوان آخر أو تغيير عملية الصراع فإن ذلك التغيير يؤثر في المعنى الدلالي للشكل فالدوال والمدلولات تحتوي العلاقة ذاتها.

إن الدوال تشكل طبقات من العناصر المتمفصلة أي التي تربط بينها بعض أنواع العلاقات، بينما تقدم المدلولات بنية متجانسة ونحن نظرياً واشتقاقياً نبني الواقع المدلول ثم نسميه، ونحن نبني نسقاً من الدوال المتجانسة. إن موقع العنصر في النسق يحدد ماهية دال ما، ذلك الموقع يشكل في النهاية (محتوىً) دليلاً أو (معناه)، إن التصور الذي يكوّن مدلولاً ليس معطىً سلفاً بالنسبة لنسق من الدلائل، فهو ليس قيمة محددة من قبل علاقاته مع القيم المماثلة.

"وقد يكون النسق الدال عبارة عن شبكة نطبقها على الواقع (المدلول) لإعطائه شكله المناسب فيأخذ الدال أكثر من صورة دلالية لتلقي في ارتباطها وعلاقاتها بدال آخر، ويقدر ما يفرض كل عنصر في البنية الأولى الخاصة بالدال وظيفة محددة بكونه مختلفاً عن غيره من العناصر، والشبكة الثانية خاصة بالمدلول وهي جملة الخطابات التي تنعكس على الشبكة الأولى، على نحو ما تتحكم بنية الشكل الأولى في مسار الثانية والعامل المهيمن هنا هو وحدة الدلالة، التي تدل على أنها لا تنحل مطلقاً إلى مجرد إشارة إلى الحقيقي ولكنها تحيل دائماً إلى دلالة أخرى. وهناك صيغتين يتم فيهما التحول البنائي بين الدال والمدلول، "فالانتقال والتحول في البنى الدالة يظهر بصيغة الاستعارة (كما في الاتجاه السريالي)، وهي فكرة إحلال دالاً معين محل دال أخر مرتبطاً به، وصيغة الكناية كما في الاتجاه التكعيبي مثلاً وهو الربط التجميعي بين الدال والمدلول".

وتطبيقاً في الفنون التشكيلية الرافدينية تكون التحولات في البنى الدالة في صيغة الاستعارة أي بإحلال دال محل آخر، كإحلال رأس الأسد بوصفه عنصر رئيس دال فيجسم غير جسمه والتشكيل البنائي المتمثل برأس إنسان وجسم ثور

وقد يكون الرابط التجميعي واضحاً في أشكال أرجل الثور المجنح (الخمسة وحركتها)، وأقدام الحصان حركتها وشكلها فهي بناء كنائي دلالي.

وفي علم الدلالة البنائي فإن الوحدة الدلالية جزء من بنائية التشكيل أو النص وهي قائمة في الكل المنجز، ومن خلال تحليل تلك الوحدات وقدرتها الإيحائية، وفي إيجاد عدد من المحاور يمكن أن نجد المجال الدلالي لأي منجز فني، إن التمثيل الدلالي والتركيب العميق مستوىً واحد سمي التركيب الدلالي، إذ لا يمكن الفصل بين لتركيب والدلالة، وإن دور التحويلات ودور القيود الاشتقاقية يتمثل في الربط بين التمثيل الدلالي والبنية السطحية، وفي نظرية المعيار الموسعة "فإن المعلومات المضمنة في البنية العميقة والواردة دلالياً هي المتعلقة بالعلاقات المحورية، وبما أن الأثر أصبح يسجل هذه المعلومة في البنية السطحية فإن من الممكن أن تعرف كل العلاقات المحورية انطلاقاً من السطح، ومن ثم يمكن أن نقول إن البنية السطحية وحدها هي الواردة بالنسبة للتأويل الدلالي.

وقد يكون تحولا لمدلول بين لحضارات مبنياً على التحول في تركيب البنى، فلما كان الأسد يقرأ علامياً في الثقافة السومرية بأنه يمل خطراً يستوجب القتل، فالتحول في الشكل الدالي الذي رافق شكل الأسد في الثقافة البابلية والآشورية مثلاً رسم (بعداً زمنياً وشكلاً حضاريا)، إذ صار الأسد يمثل شكلاً للهيبة والترهيب عند البابليين والآشوريين، فالتحول الثقافي أوجد في البنى السطحية تأويلها الدالي في إيجاد المرادف لتلك الثقافات في أشكال ودلالات تركيبية تأويلية، وعندما لا يمكن ألا أن تعرف الشكل الذي يكون شيء ما يختلف عن الشكل الذي سواه، "فالدال لا يتحدد بمفهوم معين، في حين الشكل ذاك قد استخدم للدلالة ذاتها وليس غيها، فالفروق ذاتها تبقى على مستوى الدال والمدلول معا قد يتناسب

المدلول مع دال واحد وبالعكس، أي قد يكون الدال معبراً عن مدلول واحد كما في (إشارات المرور) وتلك هي الشفرات المنطقية "وفي الواقع الملي فإن عدداً من الإنساق تدل على أن دالاً واحداً يستطيع أن يتخذ عدد من المدلولات مرجعاً له. فقرون الثور في لثقافة الرافدينية دالاً يمكن أن يأخذ عدد من المدلولات في أوضاع مختلفة، فهو الخصب، وهو الألوهية، وهو الحيوان ذاته. وإن كل مدلول يستطيع أن يعبر عن نفسه بعدد من الدوال، فالبطولة مدلولاً يعبر عنه من خلال الصراع مع الحيوان ومع البشر وفي البحث عن الخلود أو المعرفة.

يسمى (بارت) حدي العلامة الأسطورية (شكل) و (مفهوم)، ويسمى حدي العلامة اللسانية (دال) و (مدلول)، ويرى أن بإمكان الدال أن يحتوي على أكثر من دال واحد وهذا حال المفهوم الأسطوري أيضا، فرهن إشارته كتلة المحدودة من الدوال والأشكال، ومن وجهة النظر الماركسية يفترض "أن الدوال لا تمثل المدلولات مجرد تمثيل ولكنها تشكلها وتنتجها.

لقد درس بارت العلامة الدالة باتساقها وعالج الأسطورة من خلال ثلاثية النظام الدال والمدلول ونتاج اجتماعهما (العلامة) "عن العلامات الثقافية هي بنية نظام أولي تفضي إلى بنية نظام ثاني، إذ تتحول العلامات إلى دوال لها دلالتها ضمن مرحلة ارفع".

وقد يكون للأسطورة أكثر من نظام علامي، "وتصبح العلاقة حصيلة الدال والمدلول في النظام الأول، وفي النظام الثاني تصبح العلامة مجرد دال، ولكن التدليل الأسطوري هو الأكثر تعقيداً"(١) .

والعلامة السيميائية وإن تكونت من دال ومدلول إلا أن دلالتها تنحصر في

(١) إبراهيم، عبد الله وآخرون، ص ٩٨.

وظيفتها الاجتماعية والتي تكون ذهنية الاستعمال، وهذا الاستعمار مشروط بوقته وأوانه، فإن علامة ما تدل على نزول المطر (على سبيل تفسيره كمثال) في بلاد الرافدين يظهر فيه التقاء علامتين للدلالة على سقوط المطر، وذلك الاستعمال مشروط بحالة خاصة به، أما في خصوص المدلول فإنه لاشيء الذي يعنيه مستعمل العلامة، فالمدلول يعبر عنه بمجموعة من المترادفات، أي كأن تطعم دلالته بعناصر وصفية تنسب إليه، فالشكل الواحد يمكن أن تنسب إليه عدد من الأوصاف.

وهنا قد يكون "الدال متقلباً دلالياً، فقد يحل العنصر الواحد في النص محل مدلولات مختلفة، فالعلامات تتحول بسرعة وبطرق مختلفة"[1]، ويمكن استخدام الإنساق الدلالية التركيبية للأشكال لأجل التواصل، إلا أنها ليست ؟؟ الأساسية في أن تكون لأجل التواصل، فعندما يشتغل الدال في المبالغة بالحجم في الأشكال الفنية الرافدينية، كأشكال الثيران لمجنحة وأشكال الآلهة في المسلات، إذ يكون الآلة الجالس أكبر حجماً من الملك الواقف ويكون التواصل في تلك الدلالات هدفاً لمدلولاتها، وقد يكون الهدف جزء من التركيب البنائي كدوال لعدد من المدلولات المختلفة، "وقد ينزع دال الجمع إلى تكرار دلالة الزيادة، عن طريق طول متزايد للشكل"[2] كالتكرارات في الأشكال الفنية الرافدينية، التي يصبح فيها البناء الشكلي الدال بعدد وحداته المكررة قراءة للمفهوم الدلالي الخاضع لعدد الوحدات الدلالية تتكرر الوحدتين الدالتين (الثور والشمس) في الشكل لإقامة إبلاغ لمفهوم بنائي شكلي دلالي متكامل.

والدال جسم العلاقة وهو المحسوس المادي المرتبط علائقياً بالمفهوم المعنوي

---

(١) قاسم، سيزا، ص ٣١.

(٢) المارهولنشتاين، ص ١٢٣.

للاشتغال، ومن علاقات الدال والمدلول ما تقوم عليه الإشارة ومن التقسيمات الدلالية[1] ، والتي تكون فيها الدلالة علاقة التصانيف بين الدال والمدلول، والتي تتعدد بحسب إيجاد اختلافات في العلاقة المذكورة، وتقسم الدلالة إلى:

١. فعلية – كدلالة الخط والإشارة.

٢. عقلية – كدلالة الأثر في المؤثر (كدلالة الدخان على النار).

فيجد العقل بين الدال والمدلول علاقة ذاتية ينتقل لأجلها منه وإليه، والمطلوب من العلاقة الذاتية استلزام تحقيق الدال، في نفس الأمر تحقق المدلول فيها سواء أكان استلزام المعلول للعلة كاستلزام (الدخان للنار) أو كاستلزام (النار للحرارة) أو استلزام أحد المعلولين للآخر أي استلزام (الدخان للحرارة)، وبالتطبيق في الفنون التشكيلية في بلاد وادي الرافدين، يكون استلزام القرون والصولجان للألوهية مثلاً فيكون بذلك دلالة الأثر على المؤثر واضحاً.

٣. الدلالة الطبيعية، وهي أن يجد العقل بين الدال والمدلول علاقة طبيعية ينتقل لأجلها منه وإليه، أي عروض الدال عند عروض المدلول، كدلالة (أح أح) على السعال، ودلالة الحمرة للخجل، وبشكل عام هي كل علاقة بين ما يدرك بالحس الباطني وما يدرك بالحواس الخارجية، وفي الفنون التشكيلية الرافدينية فإن (دلالة الفتنة للإلهة الأنثى) ودلالة أشعة الشمس خلف أكتاف الإله الشمس، ودلالة الماء للإله أنكي دلالة الهلال للإله سن، هي علاقات طبيعية بين الدال والمدلول في التشكيل.

٤. الدلالة الوضعية، هي الدلالة الاتفاقية المتعارف عليها، أي جعل شيء بازاء

---

(١) لقد اتفق العلماء العرب على تلك التقسيمات في مفهوم الدلالة كما عند ابن سينا والفارابي والغزالي والأنصاري وكذلك عند أرسطو).

شيء آخر فإذا فهم الأول فهم الثاني[1] . وهنا إن يكون الثور رمزاً دلالياً للقوة والخصب والحية رمزاً للشفاء.

وفي النهاية فإن النظام السيميائي يقوم على:

١. النظام البسيط: إذ يقوم فضائه على مبدأ الوحدة والأحادية من حيث البنية الدلالية، ويحصل النظام البسيط على وقفة واحدة من منظور واحد ذي مرجع واحد (أثر تاريخي أو رمز رئيس).

٢. النظام المركب: وهو بنية متعددة، إذ يتعدد تقسيم وتوزيع فضاء الصورة فتتعدد الوقفات بتعدد المراجع أو الإحالات، والوقفات العديدة تخضع بعلاقاتها إلى قواعد تركيبية تستدعي قراءة أفقية، وفي قراءة للأشكال نجد التركيب الدلالي الذي يقوم على تصنيف سطح النص (اللوحة أو التمثل أو الشكل الفني)، يعتمد على العلاقات والإشارات وقراءة الدوال وتصنيفها وفق القراءة العلامية المفهومية للوحة.

إن السلسلة الدالة في بنية أساسية هي التكلم ما بين الأسطر، فتعرف الأشياء غير ما يورد في معناها الظاهر فقط، إنها وظيفة الكتابة، فمثلاً نجد علامة مرسومة تمثل (٣٠ شراعاً) فهي علامة تعني أنه يوجد تحتها ٣٠ مركباً، والعلامة (٣٠ قبعة) تعني تحتها ٣٠ رجلاً، أي أنه يأخذ الجزء بمثابة الكل، والظاهر إن الدلالة على أساس إن الشيء بوصفه أجزاء، وبالاختصار من حيث المجزوء تختلف عن دلالة المفهوم السالبة، كدلالة كلمة (إنسان) على مجموعة من الأفراد المندرجة تحتهم وتحقيق المطلق في الدلالة عند

(١) فاخوري، عادل. علم الدلالة عند العرب. ط١، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٥، ص ١٥، ٢٤، ٣٣.

إطلاق اللفظ العام على الخاص مثل إن يـذكر الفـاني ويـراد بـه الإنسـان وكلمـا زاد تخصص الشيء بمقومات دلالية زادت إمكانية إيجاد أجزاء مختلفـة فيـه، وعكـس هـذه النسبة هي العموم المطلق الذي يوجد في دلالة اسم الخـاص علـى العـام، كاسـتعمال لفظة (زنجي) كقولنا ليل زنجي للدلالة على السواد[1].

وفي التشكيل الفني الرافديني تطبيقاً فإن الحيوانات المركبة من أجزاء هي بالأساس علامات في وحدات أكبر، فرأس الإنسان كناية عـن الإنسـان كجـزء بدلالـة العمـوم بكامل صفاته، إذ تلتقي مع جسم الثور وهي جزءٌ مـن كـل كنايـة عـن أهـم صـفاته، وكذلك الشكل الذي يمثل تنيناً أنها تراكيب دلالية لأجزاء تدل على كل أعم.

٢. العلامة[2] والإشارة:

العلامـة كأحـد الأشـكال المهمـة في التحليـل السـيميائي، ترصـد الظـواهر الاجتماعية والثقافية بوصـفها علامـات، وهـي ليسـت علامـات ماديـة فحسـب، ولكنها أحداث لها معناهـا، وقـد تنـتج مـن فصـل الجانـب التركـيبي عـن الجانـب

---

(١) فاخورين عادل، ص ٤٦، ٤٩، ٥٢.

(٢) تعتمد العلامة Sign على العرف، ومن ثم فهي ثابتة مستقلة عـن الأعـراف الاجتماعيـة، وأهم نظرية أثرت في مفهوم العلامـة هـي نظريـة فردينانـد دي سوسـير (وهـي العلامـات اللغوية)، وأن كثير من أتباعه وسع المفهوم للدلالة على العلامة اللغوية وغير اللغويـة، ولا شـك أن سوسـير قـدم مفهومـا يسـمح بـذلك التفسـير، وتعتمـد العلامـة علـى الفـرات الاجتماعية والسلوك المتعارف، ويمكن اعتبار كل جزء من أجزاء العمل الفـني علامـة مـن العلامات، وهو علامة لها وجود في ذاتها ودلالة ذاتية، ولها وجود خارج ذاتهـا، بمعنـى أنـه الإشارة إلى معنى أو مغزى، ومن ثم فكل علامة فنية لها لونان مـن الوجـود لـدى مدرسـة براغ، انظر عناني، محمد، المصدر السابق، ص ٨٢، ٩٨.

السيميولوجي، أي فصل بنائها عن دلالتها لكونها علامات"والعلامة ثنائية المنى وهي التعبير عن الصفات.

الفصل الثاني

الفن والفلسفة

- الفلســـفة المثاليـــة
- علـــم الجمـــال
- تعريـــف الجمـــال
- مـا المقصـود بعلـم الجمـال
- تعريـف علـم الجمـال
- الخـــبرة الجماليـــة
- الجمـــال مـــا هـــو
- اتجاهـــات علـم الجمـال
- الجمـال ونظريـة الأدب والفـن
- الجمـــال عنـــد ســـقراط
- الجمـــال عنـــد أفلاطـــون
- الجمـال في رومـا القديمـة
- فلسـفة الجمـال في الإسـلام

الفن والفلسفة

الفلسفة والفن معاً هما في دأب دائم للبحث عـن الحقيقـة ليـتم التعـبير عنهـا بهيئة أفكار وتعبيرات واضحة نابعة من قوانين إنسانية بحتة في صياغة مجردة ودقيقة. الفن سواء كان تشكيلياً أم نثراً أم شعراً ما هو إلا بناء متماسـك الوحـدات تجمعـه عناصر اجتماع العلماء والنقاد على تسميتها وبذلك ندرك الكون والوجـود فـالفن الشعري هو إرضاء لحماس القارئ وإشباع ذوقه الفني فالشعر يعتمـد علـى الخيـال الفني والخيال الخص والعاطفة المركزة على المشاعر الإنسانية. وكما يـرى شـوبنهور (ما يرمي الشاعر إليه هو إنتاج الفني وإتحافنـا بمجموعـة مـن الصـور اللفظيـة الـتي تصور لنا أشكالاً من الحياة ونماذج مختلفة من المواقف البشرية وأنماطاً متنوعـة مـن السمات الشخصـية واسـتناداً إلى هـذا الكـلام نجـد أن الفنـان لا يعتمـد إلا تلـك المسميات من الحياة البشرية وتلك النماذج المختلفـة في صـياغة التعـبير في أي مـن التعبيرات الفنية سواء كانت رسماً أو نحتاً أو تصميماً ويمتد الفنان على ما توحيه له الأشياء وما ترسمه المخيلة وبما ينفعـل فيـه مـن مواقـف حياتيـة إنسـانية فالشـاعر والأديب والفنان والفيلسوف كلاهم عقلاني إنساني ينطلقا معاً في مشاعر ومعـايير محددة للإبداع فإبداع الشاعر والفنان معاً تحدهما معايير الجمـال والقـبح وذلـك في مديات متطابقة الرمز الأدبي الشعري مع الطاقـة الانفعاليـة أو التصـويرية ولتأكـد ذلك ما يقول "أبو لينير".

ليس الشعراء رجال جمال فحسب بل هـم كذلك رجـال حقيقـة وذلـك بقـدر نفاذهم للمجهول.

ولا اختلاف على هذا الكلام فالفنون هـم رجـال جمـال حتـى في رؤيـتهم إلى القبح فهم يرون جمالاً ما لا يراه غيرهـم ويصـفون إبـداعاتهم وصـورهم في إبـراز المشاعر من خلال مخيلتهم فهم إذاً رجال حقيقة بمـا يسـهمون في إبـراز لقـيم الحـق والجمال بما يسهمون به في بناء أممهم ومجتمعاتهم.

العـالم بأسـره هـو محـط اكتشـافات ولقـد سـاعدت علـى تلـك الاكتشـافات التطورات في كافة الميادين.. حيث التكنولوجيا المتطورة الـتي سـهلت كافـة ميـادين الإبداع والفكر للعلم والعلماء.

ودائما العالم يحتفي باكتشافاته وتجدده واستمراره من خلال الأداة التي يعبر من خلالها وبأسلوبه الفريد المتميز والفنان كذلك يعبر بأدواته اللونية.

إذن هنالك أرض مشتركة ما بين الفن والفلسفة، فالفلسفة نتاج فكري والفـن نتاج أيضا وهو حصيلة المعاناة لذلك النتـاج بوسـائله المتعـددة فالفلسـفة تنظـر إلى الشجر وتحلل صوره وآفاقه وكذلك الفنـان ينظـر إلى الواقـع ويخلـق صـوراً سـواء كانت واقعية أو غير واقعية (أي فوق الواقع).

لأن تصور الفنان ينطلق من انفعالاته وبالتالي يصل إلى حالة الصدق الفـني في الاسترسال والعطاء.

كل ذلك يحتم على الفنان المبدع وجود الطاقة الكامنة والتي هي أرض خصـبة لمجال الإبداع الفني.. سواء كان شعراً أم فناً تشكيلياً. يتم التعبير فيه بواسطة الطاقـة الانفعالية أو التصويرية.

وبمعـايير الفلسـفة الحكـم همـا الصـدق والكـذب ويعتمـد كـلاً مـن الفنـان والفيلسوف على تلك المعايير في إنتاج أعماله حتى وإن كانت خيالية. لكنهـا نابعـة من تصورا لفنان وفلسفته.

وإن ما يتجلى في عالم الفلسفة يتجلى في رؤية الفنـان، لأنـه تنـاول الواقـع في حركة إبداعي خلاقه من خلال اتجاهه للمستحيل والمجهول.

وبذلك هو يسعى إلى التناغم العام ما بـين الكـون والطبيعـة والوجـود، وهـو الذي يخلق الانسجام والتنظيم الذي هو ضرب من التآلف والانسجام بـين العديـد من العناصر المختلفة التي تعد بالنسبة للفنان مادة أولية، يصيغ منها كعناصر جزئيـة لعمله الفني فيكسب دلالة تعبيرية والتي تأتي في مجمـل العمليـات الـتي يقـوم فيهـا الفنان من اختزال وتحوير وإضافة وترتيب تفضي إلى نسق تعبيري.

الفلسفة المثالية

تلتصق المثالية فكرا وفلسفة بموضوع المثال، بل أن الاشتقاق الاصطلاحي قـد أخذ من هذا الموضوع صورته الكاملة. فكلمة (المثـال والمثاليـة) لهـا تـاريخ واسـع ومهم في الفكر البشري على نحو خاص الفكر الفلسفي، إذ أننا نجد موضوعة المثال والمثل قد تأسست بوضوحها الذي نعتمده في دراستنا هذه عند الإغريق وعند بداية التحليـل الفكـري الإغريقـي في أشـعار (هـوميروس) و (هيسـيودتس) (الأليـاذة والأوديسة)، إذ نلاحظ وضوح موضـوعة المتسـاميات في الفكـر والأداء في النظـام الأراماتيكي لهذه الأساطير، وهكذا نجد استمرار التوسع في تاريخ الفكـر الفلسـفي الإغريقي لموضوعة المثال حتـى وصـل إلى أوج عظمتهـا في الفكـر (الفيثـاغوري). وتتسامى لغة، تشخيصاً وتحليلاً في الفكر (الأفلاطوني) بمعطيات (سقراط)، وهكذا تنطلق بسياق يؤكد إطلاقية عالم الصـور الأبديـة أو الأفكـار الأبديـة أو الماهيـات، وعليه نجد أن فكر لمثال قد اعتمدت نظم التمييز بين ما هو حسي، وما هو معقـول، بين ما هو مفترض وبين ما هو ملموس أو محسوس وعليه اعتمدت منطقاً تتسـامى بها الأشياء والظـواهر إلى أفكارهـا أو فكرتهـا الجوهريـة، ومـن هنـا تنقطـع سـبل التشخيص والتحديد لاسيما المعيار والمقياس لما هو في مستوى المثال ومـا يمكـن أن نجعله أداة وصـف هـو إفتراضـيات كليـة مطلقـة ميتافيزيقيـة المنحـى. إنهـا أسـئلة الوجـود عـن الحقيقـة وتسـامي الفكـر في ذاتـه، وأنـه تأكيـد الماهيـات في الأشـياء والظواهر.

تنطلق الفكرة المثالية من (مشكلة فلسفية) قديمة ومستمرة هي موضوعة (الفكر والمادة) ثم (الفكر والوجود).

بل تنطلق من مشكلة الأسبقية بين الفكر والمادة وتأكد بذلك المثالية جاهدة مجاهدة على أن الفكر هو أساس الوجود بل هو أساس (الكون والمجتمع والإنسان) وما المادة إلا موضوعة مشتقة من الفكر وناتجة عنه، وهكذا تأسس الصراع المستمر بين ما هو مادي وما هو مثالي وفق هذه المنطلقات أي رفض المادية لموضوعة أسبقية الفكر للمادة وعد المادة مؤسسة الفكر وأساسه. إن الاتجاه المثالي الذي يمكن أن نرجع مؤسساته إلى (أفلاطون) (٤٢٨ ق.م – ٣٤٧ ق. م) إذ بلغ أرقى مستوى من التحليل في محاوراته الفلسفية واستمراريته في التنامي وصولاً إلى كانت وهيكل واستمراريته في الفكر المعاصر في مظاهر وظواهر فكرية واسعة، كل ذلك يمثل نوعاً من أنواع المخاض الفكري الكبير الذي يتصارع به الفكر (مستقرئاً، مستنتجاً، ومبرهناً). (١)

ولتلخيص موضوع المثال والمثالية والفكر المثالي لابد من التطرق إلى معطيات يتأسس بها هذا الفكر ويؤسس افتراضاته، وهي باختصار:

- عالمي المثال والوجود المادي.
- الماهميات.
- القبلي والبعدي.
- الحقيقة والزيف.
- الشيء في ذاته ولذاته.

---

(١) انظر. حسام الألوسي: الفلسفة والإنسان، بغداد، منشورات دار الحكمة، ١٩٩٠، ص ١١٧.

المؤسسة الميتافيزيقية – المادي: يمكن أن يكون موضوع أسبقية الوجود بين ما هو مادي أو فكري من المواضيع التي سادت جدل الفكر عبر عصور عدة وعلى نحو الخلاف الظاهر بين المثالية والوظيفة والمادية. إذ أن المثالية تبدأ من المبدأ القائل أن الفكر أولى، وهو المؤسس لكل الوجود بما فيه الصورة المادية، بل أن الظاهر المادي زائف كالظلام، ونجد المثالية بذلك تنظر إلى الوعي هبة تتجاوز متراكمات التجريب ومؤسسات الحرية. بل أن نظم الاستقراء والاستنتاج والتحليل ضمن إطار كلية الهبة المقترحة قبلياً. أو بمعنى آخر تؤكد لمثالية (قبلية الوعي). ويمكن أن يوصف (سقراط وتلميذه أفلاطون) بمن أنضج المثالية إلى أعلى مستوى من التعيين بل يصف البعض من مؤرخي الفكر الفلسفي (أفلاطون) بالمؤسس وأهم من أنتج الفكر المثالي حتى يومنا هذا "انطلاقا من الخصائص التي يمكن أن نختصرها للفلسفة الأفلاطونية وهي:

اعتمدت التمييز بين عالم المثل وعالم المحسوسات وعالم المعقولات، فأخذت المعرفة الرياضية سبيلا يرتقي المرء منها إلى مبدأ أرقى أو أعلى في عالم المثقل.

اعتمدت في تحليلها فهماً متميزاً الهندسة والحساب في المعرفة العلمية، فنظرت إليها من زاوية الوضوح والصدق لأنها أرقى من المعرفة الحسية مما يركد أن المعرفة الرياضية كانت بالنسبة لأفلاطون موضوع التحليل الفلسفي من أجل الوصول إلى علام حقيقي لا أثر للمحسوسات في صياغة مبادئه وفي صدق هذه المبادئ.

استفادت من تحليل المعرفة الرياضية فنظرت إلى العالم من زاوية هندسية وحسابية وموسيقية وفلكية[1].

(١) ياسين خليل: منطق البحث العلمي، بيروت، دار الكتب، ١٩٧٤،ص٤٦.

وهكذا يؤكد أفلاطون الأب الروحي للمثالية، أن العلاقة ليست إحساساً، بل هي تحاكي الروح نحو الحقيقة أو عالم الحقيقة الأبدية. وما أسطورة الكهف[1] إلا صورة دراماتيكية لعلمية استحصال المعرفة. وهي تؤكد أن الشيء لا يمكن أن يكون في ذاته كاملاً وخالصاً وخالداً، وإزراء ذلك فما هو موجود وجوداً كاملاً هو وحده الذي يمكن معرفته معرفة كاملة. وهي المعرفة التي تبتغي (المثال) أو (الصورة). وعليه يمكن أن نصف (المثالية من حيث هي نظرية معرفية ميتفيزيقية للموقف الطبيعي للإنسان، ويوصفها مذهباً يتنافى مع إمكان تعامل الإنسان مع العالم الخارجي إذ أن المثالية تنكر الوجود المادي للعالم الخارجي)[2].

إلا أن النظرية لم تتوقف عند أفلاطون على الرغم من سيادته على كل المجريات الفكرية (ضمن دائرة المثال) لما أتى بعده، بما قدمه (كانت وهيكل) في العصر الحديث يمثل انتقالة كبيرة تقدم للمثالية دفعة حياة مهمة وواضحة إذ نجد هيكل يعد المثالية أنها "التعبير الصحيح عن السلوك الجديد للوعي بإزاء العالم. والمثالية هنا أنما تعني أن الذات هي الحقيقة الواقعية بأسرها وأن كل حقيقة واقعية أنما هي الذات" بمعنى أن الوعي بالعالم هو وعي الذات الوعي بالذات هو الوعي بالعالم ولكن العالم الذي يتحدث عنه هيكل هنا ليس حقيقة غريبة لا بد للوعي من العمل على إقصائها. بل هو حقيقة له متجانسة معه مادام العقل قد أصبح على ثقة من ذاته بوصفة موجوداً واقعياً كما أنه قد أصبح في الوقت نفسه متيقنا من أن كل

---

(١) أسطورة الكهف:- يمكن مراجعة كتاب الجمهورية لأفلاطون وأكثر الكتب التي تبحث في الفكر الأفلاطوني.

(٢) فؤاد زكريا نظرية المعرفة والموقف الطبيعي للإنسان، القاهرة، مكتبة النهضة لمصرية، ١٩٦٢،ص١٤٠.

حقيقة واقعية ليست شيء أخر معاير له. بعبارة أخـرى يمكننـا أن نقـول أن المثاليـة بوصفها ظاهرة روحية – ليست إلا تقريرا للوحدة المباشرة التي تجمـع بـين الفكـرة من جهة والحقيقة الواقعية من جهة أخرى"

إلا أن الفكر المثالي الهيكلي، فكر يتصف "بالديالكتيك" الجدال الذي هو أساس الفكر والمعرفة لديه ، وعليه يمكن القول أن مثاليـة هيكـل مطبوعـة بطـابع الجـدال وهي بلك تقوم على حركة التنـاقض والتحـول أو الحركـة في أنظمـة المتناقضـات. ونجد هيكل "يقرر أن المثالية هي التعبير الصحيح عن السلوك الجديـد للـوعي بـإزاء العالم، والمثالية هنا تعني أن الذات هي الحقيقـة الواقعيـة بأسـرها، وأن كـل حقيقـة واقعية هي الذات، ويمكننا أن نقول أن المثالية _ بوصفها ظـاهرة روحيـة – ليسـت إلا تقرير للوحدة المباشرة التي تجمع بين الفكر من جهة والحقيقة الواقعية من جهـة أخرى.

نجد هيكل لا يلتقي بالمثالية إلا على الدرب التاريخي للوعي البشري في تطوره الروحي المستمر.

فالمثالية الهيكلية خبرة عانى منها الوعي حـين اسـتطاعة أن يتسـامى بنفسـه إلى مستوى العقل.

إننا بتقديم "هيكل" على "كانت" لا نضعه بمصاف الأفضلية بل هي محاولة كشـر في اتباعية السرد الخطابي فلسفيا لما يقدمه هيكل من معطيات تخـالف المثاليـة الموضـعية الكلاسيكية التي أسسها أفلاطـون. علـى الـرغم مـن ذلـك لا يمكـن نكـران القيمـة الفكرية التي قدمها (كانت) للفكر الفلسفي المثالي، وإذ يمثل كلاسـيكيتها بمـا ينـاغي العصر الحديث، بخلق مـتغيرات التحـول إلى الحداثـة ويمكـن أن نقتطـف مـن كتابـه

الشهير (نقد العقل المجرد) هذا التحليل لماهية الخبرة وإقناع عقلنا الكلاسيكي نحو دافعيتنا المثالية نحو ما هو مطلق إذ يقول: (لا شك أن الخبرة هي النتاج الأول لفهمها حينما يستخدم في تشكيل المدة أرقام لأحاسيسنا وصياغتها لذلك هي أول تعليم لنا..... إلا أن الخبرة ليست هي الميدان الوحيد الذي يمكن لفهمنا أن يحصر داخله.)

فالخبرة تخبرنا بما هو كائن، وليس كائناً... لذلك فالخبرة لا تعطينا أبداً أي حقائق عامة واقعية.. فالحقائق المطبوعة بطابع الضرورة يجب أن تكون مستقلة عن الخبرة.. وهي بذلك تدعى الحقائق البديئية)[1]، وهكذا كان هنري ايكن "محقا عند وصفه فلسفة كانت بالانعطاف نحو المتعالي في الفلسفة الحديثة"[2] أو انعطاف نحو المثال في الفلسفة الحديثة.

إلا أن المثال والمثالية رغم ما فيها من دعوة نحو الاستهجان من كل ما هو محسوس أو مستساغ حسب تعبير (جون ديوي) إلا أنها لم تستطع الاستمرار على الاقناع في عصر العلم ومنطق الإثبات في البحث العلمي. بل بقيت غيبة المنحى في دعوتها المتيافيزيقية.

"وكلما تحرر الخيال وصار أقل تقيد بالحقائق الواقعية حلت به تلك النزعة التي ترتفع بالأشياء إلى مرتبة مثالي، وفي أفاق أعلى وأعلى دون أن تكبحها شكائم دنيانا هذه الجافة. فالأشياء التي يؤكدها الخيال أعظم تأكيد وهو يعيد تشكيل الخبرة

---

(١) عمانؤيل كانت: نقد العقل المجرد، ترجمة: أحمد الشيباني، بيروت: دار اليقظة العربية، ١٦٩٥،ص٤٧-٤٨.

(٢) هنري ايكن: عصر الايديولوجيا، ترجمة: محي الدين صبحي، بيروت: دار الطليعة،١٩٨٢،ص:١٩.

من جديد، كلها أشياء غير موجودة في الواقع. فبقدر ما تكون الحياة ساجية رخيـة، يكون الخيال كسلانا خاملا. على حين أنها، بقدر ما تكون شاقة عكرة مضطربة، في تنشط الخيال ليرسم صور لحالة هي نقيض تلك الحالة"[1]

أ -الماهيات

يبدو بوضوح التساؤل على فكرة هذا المصطلح وكان هناك سؤالا يستفسر عن الوجود والجوهر. أو بما يعني الماهية.؟! وهذا السؤال رغم صغره إلا أنه يبحث عن الحقائق الخفية وراء الظواهر أو وراء ما يمكن أن تقدمه الأشياء مما يحقق الوعي لها، رغم ما في هذا الوعي من درجات أو مستويات إلى تحقيـق وعـي الجـوهر حسـب التصوير المثالي وهذا يعني البحث بالوجود من خلال أشكاله المتاحة للوعي وتـرك ما هو فوق الوعي فلا طائل للإنسان به، أنه نزعة لا تخلو من لاهوتيه إذا مـا أمكنـا من تلاقي انساق اللاهوت بالمثالية في معظم الأحايين ويمكن أن نعد أرسطو أو مـن ميز بين الماهية والوجود فقد "عد الماهية بعيد عن التساؤل عن ما هو موجـود، أو لا تستطيع الإجابة عليه في أحيان كثيرة، فأننا تدرك ما الشيطان دون أن ندرك وجـوده بالفعل، وهذا لا يعني أسبقية لماهية على الوجود، بـل بـالعكس، فأرسـطو يـرى أن الشـيء يوجـد قبـل العلـم بماهيتـه. هـذا مـن الناحيـة المنطقيـة، أمـا مـن الناحيـة الانطولوجية (الوجود) فإن أرسطو يوحد بين الماهية والوجود، الشيء الـذي يعـني القول بقدم العالم. ولقد أدرك المتكلمون في الإسلام ما ينطوي علـى التوحيـد بـين الماهية والوجود من تعارض مـع فكـرة الخلـق. الـتي تـبني عليهـا العقيـدة الدينيـة.

---

(١) جون ديوي: التجديد في الفلسفة، ترجمة أمين مرسي قنديل، ص ١٩١.

ولذلك فصلوا بينهما وقالوا بإمكانية خلو الماهية من صفة الوجود الفاعلة بعلم ماهية الأشياء قبل أن توجد مثلما يعلم النجار ماهية الكرسي قبل أن يصنعه، والنتيجة أن الماهية سابقة للوجود عنده"[1].

وهذا يعني تأكيدا على أنها لكل الشامل الكبير "حسب التعبير المتيافيزيقي" على الفرد . واو نظم الفردية كوحدة تعيين ضمن حشد الشمول المنطقي "فالإنسانية" ماهية "الإنسان". أنه كشف عن ما يسمى بالحقيقة الباطنية للأشياء والمناهج، وهذا لا يتم بتأكيد "الأمر المتعقل" من حيث عقول في جواب : ما هو، يسمى ماهية ومن حيث ثبوته في الخارج يسمى حقيقة من حيث حمل اللوازم ذاتها، زمن حيث هو جوهر"[2].

وابلغ ما يحضرنا في هذه الخالية المحلقة فنتازيا ما قدمه الفيلسوف البرجماتي "جون ديوي" في كتابه "تجديد في الفلسفة" تحت فصل (تغير معاني المثالي والواقعي) إذ يقول:

"وكلما تحرر الخيال وصار أقل تقيد بالحقائق الواقعية حلت به تلك النزعة التي ترتفع بالأشياء إلى مرتبة مثالية، في أفاق أعلى وأعلى دون أن تكبحها شكائم دنيانا هذه الجافة. فالأشياء التي يؤدها الخيال أعظم تأكيد. وهو يعيد تشكيل الخبرة من جديد، كلها أشياء غير موجودة في الواقع. فبقدر ما تكون الحياة ساجية رخية، يكون الخيال كسلانا خاملا. على حين أنها، بقدر ما تكون شاقة عكرة مضطربة، تنشط الخيال ويرسم صورا لحالة هي نقيض تلك الحالة".

---

(١) معن زيادة : الموسوعة الفلسفية العربية، بيروت: دار الإنماء العربي، ١٩٨٦، ص:٧٢٣.

(٢) التعريفان، للجرجوني، طباعة استانبول، ص ١٣٠.

ب -القبلي والبعدي:

كما ذكرنا أن المثالية تؤكد موضوعة قبلية الفكر على المادة وهذا يتبع مؤسسات قبلية تؤكدها دائما. تربط بنفس الاتجاه أو موضوعة الفكر أو لفكرة المثالية لبنية الوجود.

إذا أن الفكر هو أساس الكون والمجتمع والإنسان والمدة مشتقة منه أي أن المادة أساسها الفكر، وقد انتهت هذه النزعة في مجرى تطورها إلى عدة اتجاهات تتفق في إطار العلام، وتتخلف في كثير من التفاصيل وإبراز هذا الاتجاهات المثالي الموضوعي: عند أفلاطون وهيكل، والاتجاه المثالي الذاتي عند بركلي(١).

وهكذا كان جوهر الأشياء والظواهر والفكر أو الفكرة المؤسسة له. وهكذا كان ما هو قبل يرتبط بالماهيات أو بالجواهر. وما هو بعيد يرتبط بما هو عارض عنها، أو صفات الجواهر والماهيات التي نتسلمها بوعينا بما يتناسب مع طاقة هذا الوعي "حسب التعبير المثالي"

أنها نظم تركد إطلاقية ما هو قبلي وتؤكد العارض لما هو بعدي. وعليه فان هناك انفصام أو استقلال لما هو قبلي عن ما هو بعيد حسب الاتجاه الأفلاطوني، بينما نجد أرسطو قد ربطهما بعلاقة التماثل وهو ما يمثل تأكيد النظم الحسية في

---

(١) نوري جعفر: الفكر بيعته وتطوره، بغداد: مطبعة التحرير، ١٩٧٢، ص١٠.

- راجع في ذلك:

١- سمير كرم: تاريخ الفلسفة اليونانية.

٢- أميرة حلمي: مطر الفلسفة اليونانية.

٣- عبد الرحمن بدوي: ارسطو

فلسفته. إلا أن ارسطو لا ينحو عن المثالية بل طورها نحو ما يمكن أن تأسس علاقة ايجابية بين الجواهر وصفاتها في عالم الحس، أو بين ما هو قبلي وما بعدي، بل اشترط الأول بالثاني والعكس صحيح.

ويتضح أن من جراء ما قدمناه أن الفكرة المثالية عما هو قبلي تؤكد تبعية المعرفة لمؤسساتها القبلية. أو بمعنى أدق إسقاط أثر التجربة من المعرفة. بل التجربة تقدم لنا ما هو خادع لا موثوق به عن ما هو اقل دقة حسب التعبير المثالي".

فالمعرفة الحقة، هي المعرفة القبلية المستقلة عن كل ما هو حسب ومنها التجربة.

بما أن المعطيات القلية المطلقة المنحى وتصف بالنظام الإطلاقي وجزء من صفاته. فإنها قضية كلية لا تتجزأ ويتم تحقيقها بالوعي كلا شاملا دون مقدمات أو تحضيرات فهي (حدوس) أو معطيات سماوية أو (اسكيمات) حسب التعبير الكانتي.... الخ من التعبيرات المثالية.

يتضح من كل ما قدمناه أن القضية القبلية تتصف بما يأتي:-

أولاً - أنها انطلاقية المنحى. أي ترتبط بالمطلق وتقدم المعطيات بنظم تتصف بصفاته.

ثانياً - أنها نظم تنعكس في أفكار أو صور أفكار أكثر منها نظم مادية المنحى فهي صورة الأشياء وفكرتها.

ثالثاً - أنها كلية المنحى فتتجاوز التجزيء في إدراكنا لها أي إنها تتحقق بصيغة كلية شاملة.

رابعاً - أن نظامها العقلي الكلي المطلق يحتم رفض أو تجاوز نظم التجربة في وعيها ومعرفتها وهي بالتالي تتجاوز كل ما هو حسي أسس ومعطيات.

ج -الحقيقة والزيف:

مشكلة الإنسان منذ بداية الأولى رغبته في الوجود ورخائه، فعندما بدأ التساؤل والبحث عن المسببات كان التفكير وبداية الفكر، إلا أن رغبة البقاء مرفة إلى أبعد ما يمكن أن يتصوره عقله، كانت وما تزال مشكلة حياته. إذ صنع أقاصيص ما بعد الموت، هكذا نقل الفراعنة إلى مقابرهم ما يمكن أن ينعموا به. هكذا كان الإنسان وما زال رغم تعيير أنظمة الوعي وهو كذلك ميتافيزيقيا في مجرى حياته، وكان البحث في ما هو ثابت كشف وإثباتا وإخضاعا للفكر منذ ما قبل الفلسفة إلى عصر الحداثة. حتى أن البحث ما يقدمه عالم المثل أو السماء "فيض" أو "إشراقات" أو "حدوس" أو "اسكيمات" الخ. من أوصاف كان يشمل لب أهداف للقمر للبشري فإن حقيقتها تحقق الاطمئنان.

ونحن لسنا بصدد تصويب الموقف من عدمه فهو أمر متروك لرجحان العقل البشري وما يحقق له الارتياح والاطمئنان. ولكن ما نحن باحثين عنه هو الفهم المثالي للحقيقة مت عدمها ومؤثرات ذلك في صياغة النظم ذاتها في الفن الحديث أو المعاصر. (رغم ما فينا من تحفظات على أسس ومنطلقات الفكر المثالي ذاته).

إن مشكلة التعيين لماهية الحقيقة من عدمها يرتبط بموضوع أخذ حيزاً مهماً من الفكر البشري، إذ يمكن أن تطلق عبارة الحقيقة على كل ما يدل على الوجود والشيء والموضوع، ذلك تأكيد لما يبدو لنا عيانيا، ويمكن البحث في ماهية الحقيقة في الأشياء والأشكال والمفاهيم بما هو وعي للعلل. أنها لعبة الفكر في وجود، وإقرار ما يراه ضرورة أو متجاوز لضرورة. إلا أن أفلاطون قد فسر الموضوع وفق منظوره المثالي. إذ يؤد وجود مستويين أو حالتين الحقيقية أولهما الحقيقة الظاهرة التي لا تنكر المحسوسات وهذه ضلال لا تمثل الحقيقة بمعناها الصحيح بل الحقيقة

الحقة التي تكون من وراء النتائج الظاهرية، إلى ما هو متسامي في علام لا يحوي إلا حقائق علام الأفكار والصور الأبدية، وإزاء ما قدمناه تبقى فكرة الحقيقة افتراض نسبي تحركه أمواج الانتماء الفكري بين تأكيد مطلق وبين رفض يؤكد الحركة والتحول، ويمكن أن يكون كتاب (هيدجر) في كتابه آنف الذكر ما يمكن أن يوصف بأهم ما كتب عن الارتباط بين الوجود والحقيقة، فعد هذا الارتباط قيماً قدم الفلسفة لم نبتدعه على هوانا ولم نخلقه من العدم. فقد دار الفكر الفلسفي حول هذا الارتباط بين الوجود والحقيقة، وتجل ذلك بأوضح صورة في كثير من شذرات (هيراقلاطيس) وفي قصيده (بارمنيدز) (وبخاصة في قوله المشهور أن الفكر- أو التعقل – والوجود شيء واحد). كما ظهر عند أرسطو الذي عرف الفلسفة بأنها (العلم بالحقيقة)

وعلى الرغم مما نتخلق فيه مع وجودية هيدجر لانتماء البحث والباحث إلى العلم وفلسفته، لا يسعنا ألا أن تؤكد أنه مقولة هيدجر (الحقيقة هي الحرية، والحرية هي ترك الموجود يوجد)[(١)]

لا يمكننا تجاوز نسبية علمية في فلسفة العلم، فالحرية وهي متحول مترابط بنظم تتغير بتغير التوازن، وحركة بين الإنسان ومحيطه الأعم. وهذا ينطبق على الفن كما سنشاهد في المباحث القادمة.

قد تكون الأشياء أولى المواضيع التي يبدأ العقل باستلامها وذلك من خلال نظامها الظاهري الذي يبدو فريداً أو جزء متوحد في جزيئته. "فجزء في العلام المادي له استقلالية النسبية الذي يؤكده ثبوته"

إنه منطق مثالي، إلا أن ما يعاكسه هو تأكيد حتمية النسبي في الأشياء

(١) مارتن هيدرجز:- نداء الحقيقة، ترجمة :عبد الغفار مكادي، القاهرة: دار الثقافة، ١٩٧٧، ص٢٦.

وظواهرها. وعليه يمكن أن نصف الشـيء في ذاتـه علـى أنـه (واجـب الوجـود في الأشياء والظواهر). وهذا ما أكده (ابن سينا) أنه نوع من الفيض الـذي يفـيض بـه العقل الفعال واهب الصور إلى النفوس التي تقبله، وعليه فانه (الشيء في ذاته) هـو (الصورة الموجودة) عند الاشراقيين كما هو حال "الشيخ الرئيس". وهو المنطـق ذاتـه في الفكـر المثـالي مـن "أفلاطـون" حتـى "كانـت" إلى "برجوسـن". ويكمـن أن يوصـف (أفلاطون) بأنه أول من استخدم اصطلاح (الشيء في ذاته) في محـاورة (تيمـاوس) "فكأنه يفهم الشيء في ذاته على أنه يعني الواقع كما يوجد في ذاته"[1].

إلا أن (كانت) قد ناقش موضوع (الوعي بالأشياء) بمستوى "أشـياء في ذاتهـا". أي الوعي لجوهريتها أو جزء مـن الجـوهر. وهـو إذ يقسـم التصـورات إلى تجـريبي وخالص. بحكم فكرته في العقل العلمي والعقل الخالص، فهـو يتعامـل بـالتطور في التجارب على نظام الوعي بمعطيات الحس، أو كما تقدمه ظاهريتها. أما في التطـور الخالص. فإن العقل يحقق وعيا يطبق على الأشياء في ذاتها وهـي غـير حسـية أنهـا عمليات تأسس المعرفة بنظمها الحسية الظاهرة بنظام وعي العلل من خلال الجـوهر أو الشيء في ذاته.

ويمكن أن نورد في ذلك تحليل (د. عبد الرحمن بدوي) في كتابه "امانوئيـل كنـت" عند تعرضه لنص (كانت) في كتابه العقل المجرد. إذ يورد (البدوي) الشـروح الآتيـة لموضوعه "الشيء في ذاته" إلى جوانب الظواهر، وهي وحدها الـتي تـدرك في التجربـة الحسية، يوجد أشياء – في ذاتها. أو معقولات. وهذا الأشياء في ذاتها صـادرة عـن عالم المعقول المتعاكس مع العالم الحسي أن شيئية الشيء أو بينته المتحققة على الرغم

---

(١) الموسـوعة الفلسـفية: م. دوزنتـال. ترجمـة: سمـير كـرم. بـيروت: دار الطليعـة، ١٩٨١، ص٢٧٠.

مما فيها من مادية فيزيائية إلا أن المتحقق فيها لا يمكـن تحقيقـه إلا بواسـطة الـوعي. فهناك علاقة بين الوعي وموضوعية الشيء. أنه رأي يتخطى المثالية نحو الإنسان.

"فالشيء هو – مـن الناحيـة المنطقيـة – مجمعـة الفـوارق والخصـائص المـرتبط بعضها ببعض، والتي تظهر مقوما محدد المعالم في موقف حل أشكاله"[1].

إن الفـارق في النظـرة إلى الشـيء بـين اتجاهـات الفلسـفة مثاليـة أم ماديـة أو بيرجماتيه... الخ هو فارق في فهم وتعيين المصدر المؤسـس للوجـود، فـنظم المطلـق المثالية تحتم وجود أشياء في ذاتها تتجاوز الـوعي وتتخطـى حـدوده، بينمـا نجـد في الأفكار الأخرى تحليلا يجعل من الشيء مقصـورا بنظـام الـوعي بهـا" وإنمـا يعـرف الشيء عن طرق عقلية يفترض فيها أنها تصور لذلك الشيء الخارجي.

و –المؤسسة المتيافيزيقية:

تلتصق الميتافيزيقية بالفكر المثالي وكأنها عنوان ثاني لها. قد لا نجد مفكـر مـن المفكرين المثاليين باختلاق اتجاهاتهم لا يدعم لها ويمجد لها. بل يعدها نظـام العقـل وتألف الفكر.

(إذ يصفها (كانت) بأنها "ملكة العلوم" ويصفها (هيكل) بأنه "قـدس الأقـداس"، ويصف شوبنهاور الإنسان بأنه حيوان ميتافيزيقي).

إن البحث في ما وراء الطبيعـة، متجـاوزا لهـا ومزدريـا لمقـدماتها ومعطياتهـا. موضوعة المتيافيزيقية الأولى أو الابتدائي وعليه يمكن أن نصف الـتفكير الميتافيزيقيـا بأنه التفكير الأقدم الذي بدء باحثـاً عـن علـة الوجـود. ولهـذا التصـق البحـث في الوجود بالمتيافيزيقيا التصاقا نسقيا. ولأن الميتافيزيقيا تزدري الاسـتنتاج والاسـتقرار بمعطيات الحس والتجريب فهي تنجو نحو الذاتية القصـوى في المعرفـة أو الأحاديـة

(١) جون ديوي: المنطق نظرية البحث القاهرة: دارة المعارف، ١٩٦٠،ص٧٨٧.

التي لا تقبل جدلاً فكل مقدماتها وافتراضاتها ونتائجها ثابتة غير قابلة للتحول" حسب إدعائاتها" أن الميتافيزيقيا هي دعوة إلى إعادة النظر إلى الأشياء والظواهر بنظرة تبحث عن الحقيقة المتخفية وراء ما يقدمه الحس من مغالطات، أي البحث عن ما هو جوهري في الوجود. أنها تنظر إلى الواقع لا على طبيعته المباشرة بل بصيغة البحث في الجوهر ومعطيات العقل الخالص.

وتعد محاضرة "مارتن هيدجر" التي ألقاها في جامعة "فريبورج". في عام ١٩٢٩ تحت عنوان (ماالميتافيزيقيا)، من أهم المحاضرات الموضحة للفكر الميتافيزيقي وآليته. في الفكر المعاصر على أقل تقدير وما يستدعي الانتباه هو النص الأتي عن (السؤال الميتافيزيقي) حسب رأي "هيدجر". إذا يقول أن كل سؤال ميتافزيقي يشمل دائما مجموع تنطوي عليه الميتافيزيقيا من إشكاليات وهو في كل مرة يؤكد هذا المجموع ذاته، ومن ناحية أخرى، لا يمكن أن يوضع أي سؤال ميتافيزيقي إلا إذا كان السائل – بما هو كذلك – متضمنا هو نفسه داخل السؤال أي مندرجا في هذا السؤال[1].

لاقت الأفكار الميتافيزيفية سيل جارف من التقدم اللاذع من قبل النظريات والفلسفات التي تتصف بصفات منافية للفكر المثالي مما جعل من لمجابهة بين طرفي النزاع مجابهة لا تخلو من انفعال مما حدى التأسيس ما يمكن أن نسيمه بالوحدة الفكرية للفكر الميتافيزيفي على الرغم ما يحويه من خلافان ظاهرة في بنى المنطق على أصغر الاحتمالات. إن ظاهرية هذه الوحدة أسست في الفكر الميتافيزيقي نظم أقربتها من المؤسسات التي ترتبط وحداتها بعلاقات شديدة الالتصاق.

---

(١) مارتن هيدجر: ما الميتافيزيقية، ترجمة فؤاد كامل، القاهرة: دار الثقافة، ١٩٧٤، ص:١٠١.

تعريف الجمال

هناك تعاريف عديدة لعلم الجمال يعرف بأنه علم يبحث في كل ما هـو جميـل يبحث في الإحساس والمشاعر التي نشعر ونحس بها ويبعث في نفوسنا رؤية الأشـياء الجميلة والرائعة والمتناسقة والمتناغمة، وعرف بأنه علـم يبحـث في شـروط الجمـال ومقاييسه ونظرياته وفي الذوق الفني وعرف بأنه علم من علوم الفلسفة كما اعتـبره العلماء القدماء واخذوا يتساءلون عن السبب الـذي يجعـل الجميـل جمـيلا ويجعـل القبيح قبيحا

أما (بول نـاليري) فعـرف الجمـال بأنـه علـم الإحسـاس. فالإنسـان العـادي يوصف الجمال بأنه أي شيء مفيد ونـافع لذيـذ لـه والعـرب أطلقـوا لفظـة جميـل وخاصة إذا كان الزائد في جماله (بالجنال) بضم الجيم وهذه اللفظة في اللغة العربيـة ما قصد (كنت) في ترتيب مراتب الجمال مـن العـذب والجميـل والحسـن والبهـي وأخيراً الجليل أو السامي، فالجليل عن (كنـت) هـو مـا يماثـل المرتبـة العقليـة مـن التحسس بالجمال وأما (جان بارتلمي) رف علم الجمال بأنه دراسة المشكلات التي يخلقها الإنتاج والتأمل للأعمال الفنية وما تأثيرها وفي هذا أشـار إلى ضـرورة ربـط تعريف علم لجمال بالمسائل التي يعالجها.

ما المقصود بعلم الجمال

بالرغم من النظريات والآراء التي ظهرت من قبل العلماء والفلاسفة فـأنهم لم يتفقوا على تعريف موحد لعلم الجمال إلا أن باومجارتن ١٧١٤-١٧٦٢ الفيلسوف

الألماني قد أدخل تأملات فلسفية جديدة عام ١٧٣٠- ١٧٣٥ لصالح علم الجمـال فاستعمل كملة الاستيطقا وتعي دراسة إمكانية المـدركات الحسـية ووصـف معرفـة الإنسان الحسية بالجمل والتعبير عنه في أشكال فنية مقابل المنطق الذي يعين بالمعرفة المحتملة عن طريق العقل وظل معنى دراسة المدركات الحسية متمـثلا عنـد (كنـت) الذي لا يختلف عن ما هو موجود عن باومجارتن.

وعرف بامجارتن علم الجمال بالاسـتطيقيا بأنـه علـم المعرفـة الحسـية ونظريـة الفنون وعلم المعرفة البسيطة في التفكير في الجمال وفي التفكير الاستدلالي.

وقد قسم (باومجارتن) المعرفة البشرية إلى أرداك حسي وتفكـير صـرف ولكـن الإدراك الحسي عنده غامض وغير واضح المعالم من الناحية التحليليـة أمـا الـتفكير الصرف واضح كل الوضوح وسبب هذا الغمـوض في رأيـه هـو كـون الجميـل في الأجزاء الغامضة من الوعي البسيط لذلك اعتبر باومجارتن نوعية من المعرفـة الأولى حية غامضة الاستطيقيا ومعرفة عقلية واضحة المنطق إلا أننا نلاحظ خلاف واضح في وجهة نظر الفيلسوف الايطالي كروتشة لا يعتبر بدايتها اللغوية عند باومجـارتن لأنه يرجع تاريخا إلى العهد اليونـاني القـديم وكانـت الدارسـات السـابقة تناولـت ميدان الانفعالات والذوق بصورة مناسبة ولان الأولوية كانت تناط ٤٣، بانجازاتـه واعتبر اسبينور ميدان الانفعالات مهوشة للفكر وتبين بومجـارتن ربـط الاسـتيطقيا بالبلاغة القديمة متينا الحقيقة التي أقرها زيتوالـدواقي الـذي اعتـبر أصـلين للـتفكير الأولى هو التفكير الدائم الواسع وهو البلاغة والثـاني هـو الـتفكير المركـز المحـدود وهو الجدل وفي الأول توجد الاستطقيا وفي الثاني يوجد المنطق.

تعريف علم الجمال

اختلف العلماء حول تعريف الجمال. حيث عرفه الكثيرون

يذهب بعض العلماء بأن الفكرة الأولى عن الجمال تبحث عن الألوان الزاهية والبهيجة والصور اللطيفة والمناظر الجملية والتي هي أول ما تلفت نظر الإنسان وتدخل في نفسه البهجة وتشعره بالمتعة.

وبعض الناس عندما تسمع لفظة جمال تتصور جمال الألوان الزاهية والبراقة، وجمال الأوراد والأزهار بعطورها. وبعض الناي تتصور الجمال مريحاً للأعصاب في نفس الوقت، وبعض الناس تصف بعض الألوان بأنها جملية كاللون الأخضر مثلا وتعتبره لوناً مريحاً للأعصاب وهكذا في بقية الألوان.

الإحساس بالجمال:

والإحساس بالجمال هو شعور قوي ناتج عن رؤية الإنسان لشيء ما جميل في الطبيعة يدفعه إلى تأمل ميزاته الجمالية المادية من تناسق الأشكال وانسجام الألوان وغرابة الشيء في حد ذاته، الأمر الذي يدفع الإنسان إلى تذوق وتقديره جمالياً والاستمتاع به، وقد يثير هذا الشيء ردود أفعال وجدانية تجعله بقوم بالتعبير عن أحاسيسه ومشاعره تجاهه في أشكال وصور متنوعة وممتعة، ويتأثر هذا الإحساس بالجمال بعوامل عدة أهمها العالم النفسي المرتبط بحس وشعور حلة الفرد النفسية إلى تأثير البيئة والمجتمع والعصر والثقافة لها دور رئيسي وهام في علمية إدراك الجمال وتذوقه.

الخبرة الجمالية

تختلف الخبرة الجمالية من فبد إلى أخر وذلك لاختلاف خبراتهم تجاه العلم الفني فالحس والإدراك الجمالي يختلف من فرد إلى فرد وتختلف الآراء حول تعريف واحد فيصفها جورج سانتيانا بأنها تقترن دائماً بالشعور باللذة وهي تمتاز بالتعقيد الأمر الذي لا يوجد في اللذات الأخر الجسدية. حتى ولو اعتمدنا على بعض الحواس كالإبصار أو السمع ولكنها سرعنا ما تتحول هذه الإدراكات الحية على صور مجردة تسمو بنا إلى أرحب وأغنى.

إن الإحساس بالجمال لا يقف عند حدود الإدراك الحسي أو الانفعال غنما يتضمن حكماً نقدياً. فالمتذوق والناقد يستند في حكمه ربما على المفاضلة في هذا العلم أو ذال وفي بعض الأحيان تتعقد الأمور فتصبح المفاضلة أساس هذه قيمة العلم من حيث ندرته، أو أنه أثري أو أن العمل نافع مفيد. أو أن منفذه فنان مشهور وهو بذلك يعده جميلاً وهذا سببه عدم وجود معايير محددة للحكم الجمالي، ذلك لأن إصدار الحكم على العمل الفني يتطلب دراية وتدريباً حتى لا تتدخل الأهواء الشخصية والمعرفة السطحية في اصدرا الحكم عليه. بل لا بد من إيجاد معيار موضوعي لقياس الجمال الأمر الذي يتطلب من الفرد أن يكون لديه خبرة جمالية. وتختلق الآراء حول وجود القيمة الجمالية فيراها البعض كامنة في ذاتها أي لها وجودها الخاص بها.

الأمر الذي يضفي الجمال على موضوع بذاته. بينما يرى البعض أن القيمة لا وجود لها إلا في المشاهد حيث أنه هو القادر على خلق القيمة ولا وجود لها إلا

بوجوده هو. كما أننا نستطيع أن نقـول بـأن الـبعض يـرى أن وجـود هـذه القيمـة الجمالية فيراها البعض كامنة في ذاتها أي لها وجودها الخاص بها.

الأمر الذي يضفي الجمال على موضع بذاته. بينما يرى الـبعض أن القيمـة لا وجود لها إلا في المشاهد حيث أنه هو القادر على خلـق القيمـة ولا وجـود لهـا إلا بوجوده هو. كما أننا نستطيع أن نقول بأن البعض يرى أن وجود هذه لقيمة ما هي إلا اشتراك بين المشاهد والموضوع في تواجدها.

الجمال

يرتبط الجمال بالتاريخ والإنسانية

وقد قدمت الإنسانية خـلال تاريخها أعمـالا فنيـة ذات تنـوع يسـتحيل حصـره. ولكن، سواء كانت هذه الأعمال من مثر أو اليونان، من سومر أو إفريقيا السوداء، من أميركا ما قبل كولومبوس أو من الصين من عصر النهضة أو من القرن العشرين، فـإن أهمها يدور حول نقطة مركزية واحدة وهي: تجسيد فكرة معينة للجمال.

الجمال هو الذي يضمن للعمل الفني، في النهاية، قدرته على التـأثير. وهـذه القدرة على التأثير في نفس الإنسان مستقلة تماما عن الظروف التاريخية، حتـى عـن تلك التي شهدت ولادة هذا العلم الفـني. فلكـي يتـأثر الإنسـان بجمـال لوحـة أو منحوتة، ليس من الضـروري أن تكـون الحضـارة الـتي أنتجـت هـذه اللحوحـة أو المنحوتة مألوفة عنده.

وحتى ولو عرف الإنسان هذه الحضارة المعينة، فلـيس مـن الضـروري عنـدما يجب بجمال فنها أن يكون منجذبا إليها من الناحية الفكرية أو السياسـية. إذ يمكننـا اليوم أن نعجب بالأسود المجنحة الأشـورية. وفي الوقـت نفسـه، يمكننـا أن نـرفض وباشمئزاز وحشية الأشوريين خلال الحروب. وأيضا، ومـن دون أن يكـون عنـدنا أي إعجاب بالسلطة الكنسية الكاثوليكية، أو أي استعطاف تجاه الرهبانية اليسوعية، يمكننا أن ننجذب بشدة إلى الرسـوم الجداريـة في قصـور وكنـائس الفاتيكـان، وإلى لوحات روبنز التي أنجزها بناء على طلب اليسوعيين.

لو فتحنا القواميس، وتطلعنا إلى تحديد الجمال لقرأنا شيئا يشبه الأتي: الجمال صفة يطلقها الفرد على شيء يتمتع بخصائص مميز قادرة على الوصول إلى مشاعره عن طريق الحواس وليس مجرد اقتناع أو رفض أو عدم اهتمام. ولكن، هل يكفي هذا التحديد لحصر المفهوم للجمال، وبالتالي لإخضاعه لدراسة عملية؟ الجواب هو حتما: لا.

كان يمكن للجمال أن يكون موضوعا لعلم يفسره بقوانين ثابتو، لو كانت تلك العبارة الغالية على قلوب البعض (جمال وحيد وخالد) وأكثر أكثر من ذلك أيضا فأنني مقتنع بأن المثاليين هم أنفسهم لا يدركون معناها. كل تفكير بخصوص هذا الموضوع هو أدب). ما ينفي صفات الثبات والخلود عن الجمال، هو كون الجمال شيئا نسبيا، ونسبية الجمال تظهر على مستويين اثنين:

أولا: على مستوى ما هو موضوع الجمال. فعندما يقول احدهم أن هذه الوردة جملية، فهذا يعني أن حكمه إلى هذه الوردة صادر بعد مقارنة هذه الوردة مع غيرها من الورود، أو بالمقارنة مع باقي النباتات، حتى ولو هذه المقارنة غير واعية. ولكي يحكم على جمال شيء، يجب أن تكون هناك أشياء مشابهة ذات مستوى جمالي مختلق تقارن بها. ولهذا السبب فإن الأشكال الهندسية البحتة، لا تثير في نفوسنا أي تأثيرات الجمال لأنها ثابتة أينما كانت. أي لا يمكننا أن نقول أن هذا المكعب جميل، لأننا عندما نقارنه بغيره من المكعبات نكتشف أنه يحمل نفس المواصفات والمميزات الشكلية.

ثانيا: إذا سلمنا جدلا أن شيئا معينا يحمل مميزات جمالية قادرة على التأثير بشك واضح، فهذا لا يعني أن تأثير بشك واضح، فهذا لا يعني أن تأثيرها يجب أن

يطال كل العالم، وأن يكون لاعتراف بوجود هذه الجمـال حتميـة لا مفـر منهـا. إذ يستحيل علـى أي وسـيلة علميـة الاقتنـاع بوجـود الجمـال، أو فـرض الاعـتراف بوجوده. فكم من الأعمال الفنية التي تذهل بعض الناس بجمالها وتسحرهم، هي في الوقت نفسه موضع لا مبالاة وعدم اهتمام عند أناس آخرين؟ هذا مع الإشـارة إلى أنه ليس للثقافة أو الإطـلاع أي دور في هـذا الموضـوع. إذ أن مما لا شـك فيـه أن الفئات الاجتماعية المختلفة هي ذات نظـرات مختلفـة للجمـال. ويمكننـا أن نعطـي مثالا على ذلك فرنسا حيث طبع كتاب "هيلويز الجديدة" لجـان – جـاك روس مـا لا يقل هن ٨٠ طبعة بين عامي ١٧٦١ و ١٧٨٠ (أي ما يعادل ٧٠٠- ٨٠٠ طبعة في الفترة الحالية). وفي العصر نفسه، عرف كتاب "كانديد" لفولتير نجاحـا كـبيرا، وطبـع أكثر من ٥٠ مرة بين عامي ١٧٥٩ و ١٧٨٠، وهذا ما يظهـر تنـوع جمـاهير الثقافـة والفن، العائد إلى تنوع الطبقات والميول. وفي العصر الحـديث، يمكننـا أن نؤكـد أن دراسة عميقة تسمع بالملاحظة أن هناك رسامين ينالون نفـس التقـدير مهمـا كانـت الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها الشخص الذي يتأمل إنتاجهم، مثل فان غوخ/ غوغان، مونيه، بوفيه، ورسامين يرتفع مستوى الإعجاب بهم كلمـا ارتـع المسـتوى الاجتماعي الذي ينتمي إليه الجمهور، وهم ديغاس، سيسلي، موديلياني، ورسامين مثل رينوار وسيزان، وبضعة رسـامين يبـدو أنهـم يجيبـون علـى متطلبـات الطبقـة المتوسطة مثل أوتريو ودي تولوز لوتريك".

إن كان الجمال نسبيا، فإن ذلك لا يجـب أن يعـني بالضـرورة أن تـاريخ الفـن عبارة عن تسلسل صدف، ولا يجب أن يثني المحاولات الهادفة إلى استخلاص قوانين من تاريخ الفن.

الفن عبارة عن تسلسل صدف، ولا يجب أن يثني المحاولات الهادفة إلى استخلاص قوانين من تاريخ الفن.

الفن يحوي، بالإضافة إلى نقطه المركزية، وهي الجمال، أمورا أخرى. فالجمال متوفر في الطبيعة وبأشكال غير فنية. من منا لم يعلق مرة في حياته (كي لا نقول مرة كل يوم) على وجه جميل، أو جسد إنساني جميل، أو زهرة جميلة، أو منظر طبيعي جميل.. الخ. الفن هو جمال اصطناعي. وعدم اكتفاء الإنسان بالجمال الطبيعي، ولجوئه منذ ولادته وحتى اليوم، ومن دون انقطاع إلى إنتاج جمال اصطناعي، يؤكد على أن هذا الجمال الاصطناعي يجيب على حاجة معينة، وبالتالي فإن له "قيمة" مرتبطة بتلك الحاجة.

اتجاهات علم الجمال:

تعددت الآراء والمذاهب والأذواق حسب الرؤى الجمالية

إن تعدد الآراء والمذاهب الفلسفية أوجب تصنيف هذه الرؤى الجمالية، لأن البعض لاحظوا استحالة وجود قاعدة عامة تحدد بواسطتها المقياس لما هو جميل وان من العبث إيجاد مبدأ ذوقي يعطينا مقياساً عاماً للجمال لأن ما نحاول إيجاده مستحيل ومتناقض لذاته والبعض الآخر حدد بعض المقاييس للجمال.

فلاحظ هيوم أن الجمال في انتظام الأجزاء وتفاعلها على نحو يجعل الجميل يبعث الروح والسرور في نفس المتلقي وإن للذة والألم لا يصحبان بصورة لازمة الجمال والقبح وحسب بل إنهما يؤلفان ذات الجمال والقبح.

لذلك فإن موضوع الجمال وطبيعته آثار خلاف المفكرين الذين انقسموا إلى اتجاهين:

الاتجاه الذاتي: وسموا بأنصار المذهب الذاتي لعلم الجمال.

الاتجاه الموضوعي: وسموا بأنصار المذهب الموضوعي لعلم الجمال.

الاتجاه الذاتي:

كان من أبرز رواده كانز الذي اعتبر أن الحكم على الجمال حكم ذاتي ويتغير من شخص لآخر معتبراً مصدر الشعور بالجمال هو فينا، في مزاج الروح وليس في الطبيعة وإن جمال الشيء لا علاقة له بطبيعة الشيء وإن المحاكمة الجمالية تنبع من الاندماج الحر للفكر وقوة الخيال. وبفضل هارمونية قدرات المعرفة تنسب الموضوع إلى الذات وفيها يمكن أساس الشعور بالرضى الذي نحسه من الأشياء التي هي سبب إعجابنا. فأنصار هذا المذهب ينكرون الجمال المستقل للأشياء وللطبيعة ويعتقدون أن الجمال الوحيد (لا يوجد فينا وبنا ومن أجلنا) ويرجعون جمال الأشياء إلى الطريقة التي نتصورها في فكرنا، فالجمال ليس سوى ظاهرة نفسية ذاتية وإن الشيء يكون جميلا عندما نراه بعين احترفت الرؤية.

ومن علماء هذا الاتجاه:

هيغل (إن الجمال في الطبيعة لا يظهر إلا كانعكاس للجمال الذهني).

فيكتور باش (إننا حين نتأمل الأشياء نطفي عليها روحاً من صميم حياتنا وإننا لا نستحمل العلم وكائناته إل بمقدار ما في نفسنا من جمال).

وهنالك عدد كبير من العلماء ممن أبرعوا في ميدان علم الجمال وكانت فهم فلسفتهم الخاص بهم.

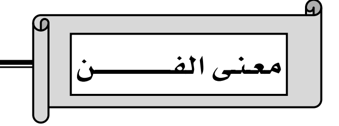
الاتجاه الموضوعي:

أنصار هذا المذهب قاموا بنقض جميع آراء الذاتيين لأنها لا تتعلق مع المبادئ الأفلاطونية للجمال حسب وجهة نظرهم فالذاتيين أهملوا وجود العنصر أو العامل الموضوعي الذي هو موجود في جميع الأشياء الجملية ومشترك بينها ويظل موجوداً ومشتركاً سواء كان هناك من يقدر هذه الأشياء أو لم يكن يقد. حيث يعتبر أنصار هذا المذهب أن الجمال مستقل قائم بحد ذاته وموجود خارج النفس وهي ظاهرة موضوعية مما يؤكد تحرر مفهوم الجمال من التأثر بالمزاج الشخصي وأن للأشياء الجميلة خصوصيات مستقلة كلياً عن العقل الذي يدركها، فالجميل جميل سواء توفر من يتذوق هذا الجمال أو لم يوجد.

ومن علماء هذا الاتجاه:

- ديموقراط (للجمال أساساً موضوعياً في العالم).
- غوته (للإبداع الفني قوانين موضوعية).

يلاحظ إن هذا التنوع وكثرة الآراء الجمالية تعطي لعلم الجمال القوة الجدلية للاستمرار وتعطيها القوة للتغلغل في صلب نسيجنا الاجتماعي، فعلم الجمال يقوم بتحضير إنسان المستقبل، وإن علم الجمال هو الذي يؤكد وسيؤكد انتصار الإنسان بآثاره الفنية الخالدة على الفناء والعدم والقبح. والواقع إن تفسير الفن ظل بوجه التقريب يمثل إلى الآن في ربطة بسائر الوظائف الحيادية جمالياً إما لدى الفرد وإما لدى المجتمع فالفن شكل من أشكال نشاط الإنسان في سبيل المعرفة، معطياً إياه القدرة على التغيير.



إن لكل إنسان رؤية وردود فعل حول الجمال كمفهوم، والجمال كانطباع تجاه أشياء مادية وروحية مختلفة يتذوق جمالها عقلياً، تترك في نفسه إحساساً بالبهجة والارتباك والنشوى والدهشة. فهو المقياس، الذي يحدد جمال المادة، التي تترك لدى المتلقي، الانطباع والإحساس بالبهجة، سواء كان عن طريق التأمل العقلي أو السمع أو النظر أو التذوق. ولكي يكون لدى كل إنسان إحساساً جمالياً راقياً، يتطلب تربية للذوق الفني والجمال لدى الإنسان.

نافذة على علم الجمال
ونظرية الأدب والفن

نظرية فيثاغورس

نشأ علم الجمال أو (الأستاطيقا) كما يطلق عليها علماء العرب الأقدمون هذه التسمية في مرحلة تاريخية مبكرة وما زالت تشكل فرعا اجتماعيا هاما من فروع المعرفة سواء كان ذلك في جانبها المنفعي التطبيقي – وتعني من ذلك الفنون المستخدمة في حياة الناس وزينهم وتشمل بهذا المعنى (فن المعمار) أو في جانبها الفني الخالص دون شائبة ويتمثل ذلك في الشعر والموسيقى والمسرح والأدب... الخ وهي المجالين مهمة وضرورية لحياة الإنسان لما تضفيه عليها من ثراء وبهجة روحية ليس لها حدود.

لقد بدأنا (الملف الثقافي) بالسياسة الغراء خطوتنا الأولى في التعريف بهذا الجانب الهام من المعرفة الفنية تحت عنوان (نافذة علم الجمال ونظرية الفن) وكانت مقالتنا الثلاث عن (نظرات الجمال عند تولستوي) كاتب روسيا الكبير بمثابة المدخل لهذا العمل ولكي تكون الفائدة شاملة رأينا: أن نقدم هذا الباب صورة أكثر انتظاماً وأن نبدأ التسلسل التاريخي لظهور (الأستاطيقا) كعلم عارضين لما قدمته المدارس المختلفة على مدى التطور التاريخي لعلنا في ذلك نتمكن من إعطاء التصور المفيد لهذا الجانب الهام من جوانب نظرية المعرفة مقتدين في ذلك بما قدمه أستاذتنا الأجلاء رواد الحضارة العربية الإسلامية الذين نقلوا إلى العربية الكثير من

أعمال الفلاسفة والعلماء من غير العرب فأضـافوا بـذلك ثـراء عظيمـا للحضـارة العربية ترك بصماته على مجرى تطور الحياة الإنسانية بأسرها.

فيثاغور والفيثاغوريون

عاش فيثاغورس في الفترة من ٥٠٠ – حتى ٥٨٠ ق. م وقد لعب هو وأتباعه دورا كبيرا في تطور الرياضيات وعلم الفلك كـان فيثـاغورس يعتقـد أن في كميـة الأشياء وأرقامها يكمن جوهر الوجود ولكن قبل الخوض في نظريات الفيثاغوريون الجمالية يجب علينا أن نشير: إلى أن أول مـن نظـم (الأسـتاطيقا) ووضـع لهـا هـذا المصطلح كان هو الفيلسـوف الألمـاني باومجـارتن ١٧١٤ – ١٧٦٢م باعتبـار علـم الجمال المعرفة الشعورية التي يتوصل الإنسان عن طريقها إلى تـذوق الجميـل والـتي يتم التعبير عنها بالصور الفنية (صور الفن). في مقابـل المنطـق والعلـم عـن طريـق الحكم العقلي وهذا يعني أن باومجارتن قد ساهم في صياغة (علم الجمال) كمـا هـو عليه في العصور الحديثة وألف كتابه (في علم الجمال) الذي لم يكمله.

أما علم الجمال – في أشكاله الأولى – فقد ظهر في المجتمـع الإغريقـي القـديم وفي مصر وبابل والهند القديمة والصين لقد بلغ علـم الجمـال (الأسـتاطيقا) وضـعا يتميز بكثير من التفصيل في المجتمع العبـودي القـديم. حيـث تميـزت تلـك المرحلـة بأحداثها السياسية العنيفة ومعاركهـا الطبقيـة المحتدمـة وتطورهـا الملحـوظ في مجـال الفنون والأدب كل يتمثل في حياة المدن اليونانية والدولة اليونانية ويلقـي انعكاسـه في علاقات اليونان التجارية والثقافية الواسعة مع شـعوب الشـرق ومـن هنـا جـاء ازدهار الأفكار الفلسفية الجمالية اتجاهاتها المتنوعة في اليونان القديمة.

إن المحتوى الجوهري الرئيس لتطور الأفكار الفلسفية الجمالية اليونانية القديمة تجلت في المعركة بين القوى الرجعية والتقدمية في المجتمع القديم كما أنها وجدت التعبير عنها في النظريات المتنوعة الفلسفية والجمالية التي تولدت عند قدماء اليونانيين والتي انشقت عنها كل نماذج النظريات التي جاءت بعد ذلك.

إن الأفكار الفلسفية الجمالية اليونانية قد ظهرت من خلال محاولات التنظير للتجارب الفنية التي ظهرت في ذلك الزمن فقد بلغ الفن في اليونان القديم – حين ظهور المفاهيم الجمالية الأولى – درجة سامية من التطور.

ومن أوائل الذين طرحوا القضايا المتعلقة بالفن اليوناني القديم كانت جماعة الفيثاغوريين أو ما أطلقوا عليه (اتحاد الفيثاغوريين) الذي أسسه فيثاغور في القرن السادس قبل الميلاد وقد أعطى هذا الاتحاد للعالم مجموعة قوية من الفلكيين والمشتغلين بالرياضيات والفيزيائيين وينتمي الفيثاغوريون بطبيعتهم للمدرسة المثالية وقد أعلنوا أن جوهر الأشياء يتلخص في الأرقام ولذلك فإن معرفة العالم يتطلب معرفة الأرقام التي توجهه تلك المواضيع الأساسية لفلسفة الفيثاغوريين أصبحت نقطة الانطلاق لنظريتهم الجمالية.

لقد اعتبر الفيثاغوريون تناسقا لأرقام القانون الأساسي الذي تسير عليه كل ظواهر الحياة فالقوانين الموضوعية التي تقاس بالأرقام حسب وجهة نظر الفيثاغوريين توجد في عمق الظواهر الجمالية وقد اكتسبت بهذا الصدد مغزى خاصا الأعمال الموسيقية للفيثاغوريين فهم أول من طرح الأفكار التي تقول بأن التنوع في النغمة الموسيقية يتوقف على طول الأوتار العازفة له وعلى هذا الأساس طور الفيثاغوريون نظريتهم حول الأسس الرياضية للمسافات والأبعاد الموسيقية.

لقد وضع الفيثاغوريون الأساس للشرح الديالكتيكي للجمال في صياغة نظريتهم (حول تناسق وتألف الأصوات) على الرغم من أنهم أكدوا على وفاق المتناقضات ولكن قضية التناقضات لدى استخدامها مفهوم الأستاطيقا (قد وجدت معالجتها عند هرقليطس مؤسس الديالتيك فإلى ما يقوله هذا الفيلسوف القديم في المقالة القادمة.

علم الجمال عند سقراط

سقراط: ٢٩٩ – ٤٦٩ ق.م

لقد أعلن سقراط بتعاليمه انقلابا في الفكر الفلسفي من المادية الطبيعية إلى المثالية وهو بنظرته الفلسفية العامة يضاف إلى عداد الفلاسفة المثاليين فالمشاكل الفلسفية الطبيعية لديه تتراجع إلى علم الجمال عند سقراط للدرجة الثانية ويتركز انتباه المفكر سقراط حول مسألة الأخلاق فالإنسان من وجهة نظره كائن أخلاقي بقدر ما يدرك ويعرف ماهية الخبر وهذا يعني: إلى أي درجة يفهم الإنسان ويعرف وجود الجمال والخير ويحدده في هذا أو ذاك من الأشياء وبذلك يتطابق ما هو شريف وأخلاقي وجميل ويرى سقراط: أن المعرفة يمكن أن يتصدر مجالاتها (الرجال العظماء) وحدهم. أما ما يخص أهل الحرف والفلاحين فإنهم بطبيعة ما يقومون به من أعمال فإنهم لا يمكن أن يكونوا عقلاء وعارفين وعلماء وكذلك ليس في مقدورهم أن يعرفوا الخير ولا الجمال وهذا يبدي لنا جليا النظرات المعادية للديمقراطية في نظرات سقراط الأخلاقية والجمالية.

إن سقراط يربط بين مفهوم الجمال والفائدة لبلوغ أهداف بعينها. وبناء على ذلك فإن الجميل وفقا لنظرة سقراط هو أمر قابل للنسبية (كل شيء خير وجميل بالمقارنة إلى أي نوع من الخير هدف إليه وبالعكس كل شيء قبيح وخال من الخير بالمقارنة إلى ما هدف ذلك الشيء من درجة الشر).

والفن عند سقراط هو (تقليد الطبيعة) والموضوع الأساسي للفن عند سقراط هو (تقليد الطبيعة) والموضوع الأساسي لإبداع الفن يجب أن يكون روح وجسم

الإنسان وعلى الرغم من أن النحت والتصوير تبرز شكل الإنسـان الخـارجي فـإن سقراط يرى: أن لا تقتصر مهمتهما على أداء هذا الجانـب وحـده يعتقـد سـقراط: (أن الذي يعبر خفايا الروح الإنسانية ليس الشعر وحده ولكـن التصـوير والنحـت يمكنهما أن يعبرا أيضا عن حالة الروح). وزيادة على ذلك فإنه يرى: أن كل ما هو جسمي هنا يجب أن يخضع لما هو روحي.

علم الجمال عند أفلاطون

أفلاطون: ٢٤٧ — ٤٢٧ ق.م

الجمال عند أفلاطون لا يوجد في هذا العالم الذي بين أيدنا ولكنه موجود في عالما لمثل.

قد تطورت تعاليم الجمال التي أبدعها سقراط على يدي تلميذه أفلاطون الذي طور وجهة النظر المثالية الموضوعية لدى أستاذه وقد وجه انتباهه الرئيسي لقضية (الجمال) في حوار (يرفض أي تصور عن الجمال والجميل) ليس الجميل في نظر أفلاطون ما هو مريح أو صالح أو مفيد أو مبهج للسمع والنظر.

فالجمال لديه لا يوجد في العالم الذي بين أيدينا ولكنه ذلك الموجود في عالم المثل فالعالم الذي يتحقق فيه التقبل الشعوري (عالم المحسوسات) يسوده التنوع والتعدد وكل شيء يفيه معرض للتنوع والتعدد وللتغير والزوال أما الجمال بصورة عامة الجمال بصفته مثلا فلا يمكن القضاء عليه لأنه يحل خارج الزمان والمكان وهو غريب على الحركة والتغير كأنه يتناقض مع جمال الأشياء المحسوسة التي هي ليست مصادرا له ذلك لأن الجمال بطبيعته فوق المشاعر والتوصل إليه لا يكون عن طريقها ولكن يمكن بلوغه عن طريق العقل كما يعتقد أفلاطون إن الجمال ذا النمط الواحد في ذاته يوجد في المملكة التي يمكن للعقل وحده بلوغها والتي توجد فوق الأفكار والمثل السائدة في العالم وكما نرى: فإن مفهوم الجمال عند أفلاطون قد تجلى في إطار البرنامج الصوفي المثالي.

وهكذا يفسر أفلاطون قضايا الإبداع الأدبي إنه يضع قبل كل شـيء مواجهـة جادة بين الإلهام الفني وحركة الوعي فإلهام الفنان في نظره لا يخضع للعقل بـل هـو مخالف لـه فالفنـان يبـدع بصـورة أقـرب إلى الحـدس ويصـاب بالانشـغال والولـع بالموضوع الذي يتعين عليه إبداعه ربما سقطت في مثل هـذه الحالـة حالـة الحـواس والإلهام كل ضرورة تتعلق بدراسـة التقاليـد الفنيـة بهـدف الوصـول إلى تطـورات جديدة ومهارات خاصة ذلك لأن الفنان كواسطة تتلقـى الإلهـام مـن الله تـنعكس عليه القوى الخفية الإلهية بشكل صوفي يشير أفلاطون إلى أحد الجوانب الواقعيـة في الفن ونعني بها القدرة التعبيرية ولكنه لمي ول هذا الجانب العناية الخاصة به.

لأن أفلاطون يعتبر أحد أنصار مفهوم (التقليد في الفن) والذي يفسـر بصـورة مثالية (عالم المثل وظلالها) ينتج الأشياء المحسوسة.

ولكن تلك الأشياء ليست في الواقع إلا التماعات من عالم المثل عنـدها يصـبح تصوير الفنان ليس سوى نسخة لأصل أو تقليد للتقليد أو ظل للظلال كأنها النسخة الثانية أو الصورة المنعكسة ويتجرد الفن عند أفلاطون من قيمته المعرفيـة وبالإضـافة إلى ذلك فإنه يتصف بطبيعته الكاذبة والخادعة لأنه يحجب رؤية حقيقة الوجود.

من يستفيد من المنتجات الفنية؟

يصوغ أفلاطون بصورة دقيقة نظرته الأرسـتقراطية في رده علـى هـذا السـؤال حين يقول:

(على الفن أن يحقق الشعور بالرضـا لـيس للجميـع ولكـن للنـاس الفضـلاء الذين تحصلوا على قدر عال مـن التهـذيب والتربيـة) وقـد قوبلـت أراء أفلاطـون الجمالية بالانتقاد من قبل أرسطو.

علم الجمال في روما القديمة

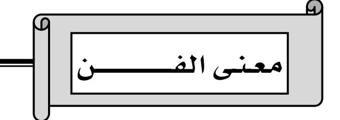
لوكريتس ٥٥ – ٩٩ ق.م

يبحث الفيلسوف الروماني لوكريتس بعض قضايا الجمال على أساس من التصور الحسي للعالم. وذلك في ملحمته (عن طبائع الأشياء) فهو من خلالها يطور أفكار الماديين اليونانيين الأوائل حول خلود قوانين الطبيعة واستقلالها عن تدخلا لآلهة معتمدا في ذلك على نظرية الذرة عند أبيقور أما رأي لوكريتس عن الثقافة والفن فهو يعتقد أن ظهور الفن رهين باحتياجات الإنسان وبعبارة أخرى فإنا لفن ينبع من متطلبات الإنسان واستخدامه وهو يمثل في نفسه محاكاة الظواهر المختلفة للطبيعة كما أن الفن لا يقتصر على المتعة وحدها عن طريق إبداعه أو تذوقه ولكنه يلعب دورا مفيدا ونافعا في الحياة فهو على سبيل المثال يستخدم كوسيلة لنشر وتوصيل المعارف.

إن لوكريتس ليس فقط فيلسوفا بل هو شاعر يشار إليه بالبنان وتتميز ملحمته (عن طبائع الأشياء) بالأفكار العميقة التي طورها الشاعر إضافة إلى شكلها الشعري الرائع.

جاراتسي ٨ – ٦٥ ق.م

إن جاراتسي هو أحد منظري الفن الذين يستحقون الذكر – في العهد القديم لقد ضمن نظراته حول الجمال في مؤلفه (رسالة إلى بيزون) التي تمت كتابتها في شكل قواعد ثابتة لا تقبل التعديل والتي يتعين على كل شاعر أن يتبعها يؤكد



جاراتسي على الدور الحاسم للمحتوى الأدبي كما يطلب من الشاعر أن يكون مزودا بثقافة ومعرفة للفلسفة يقدم جاراتسي وصفا وتحديات للأنواع والأجناس الشعرية مع وقفة مطولة عند (الدراما) لقد وجدت الكثير من مواقف جاراتسي في رسالته التعبير عنها في جماليات الكلاسيكية.

فلسفة الجمال عند المسلمين

نظرة المسلمين إلى الجمال

ينظر المسلمين إلى التذوق الجمالي بإدراك ذهني، يكشف عن جمال المضمون ومدى عذريته وأصالة تركيبه ويربطوا جميع أنواع الجمال بالجمال الإلهي وتشارك فيه وترتبط به ولأن الله جميل يحبا لجمال، إلا أن هذا النظرة الجمالية إذا ارتبطت بنوع من الفتنة أو (الشرك) فإن هذا يعد حراماً بنظر بعض فقهاء الدين. وقد ميز أبو حامد الغزالي بين ثلاث طوائف من الظواهر الجمالية في كتابه إحياء علوم الدين.

١. طائفة جسمية مادية تدرك بالحواس وتتعلق بانسجام وتناسق صورها الخارجية سواء كانت سمعية أو بصرية أو غير ذلك.

٢. طائفة أخرى وجدانية معنوية لا تدرك بالحواس لأن جمالها معنوي وهي ظاهرة من ظواهر الجمال المعنوي التي تتصل بالصفات الباطنية للشيء فيكون أداة إدراكها والوجدان اللذان هما أداة إدراك جمال المعنويات.

٣. وهناك طائفة ثالثة (عقلية) تدرك جماليتها بالعقل واعتبار العقل هو أساس القيمة الأخلاقية والجمالية.

ومن أقوال الغزالي لا خير ولا جمال إلا وهو حسنة من حسنات الله وأثر من أثار كرمه سواء أدرك الجمال بالعقل أو بالحواس وجماله تعالى لا يتصور له ثاني لا في الأماكن ولا في الوجود.

الفلاسفة العرب

والجمال والفن

انفرد العرب بميزة لم تتوفر لغيرهم وهي أن يقظـتهم القومية اقترنـت برسـالة دينية، ولعل من الأدق أن نقول: (كانت هـذه الرسـالة تعـبيراً عـن تلـك اليقظـة)، فالإسـلام وهـو بحـق خـير مفصـح عـن يقظـة العـرب ونهضـتهم، لقـد بلغـتهم ولبى حاجات بيئتهم ووحد شخصيتهم واصطبغ بعبقريتهم وامتزج بتأريخهم ودمج فيهم اللفظ بالشعور، والفكر والتأمل بالعمل. فهو خلاصة ما في الشخصية العربية من قيم ومثل. ولهذا فإن الـدين الإسـلامي هيـأ للرسـول (ص) الظـروف المؤاتيـة للانتصار على طغاة قريش ونشـر الـدعوة الإسـلامية بـين جميـع قبائـل العـرب في الجزيـرة ثـم خارجهـا وامتـد الإسـلام في زمـن الخلفـاء الراشـدين إلى منـاطق شاسعة كبيرة.

ولو تجرد المرء من كل هوى مع الإسلام أو عليه ونظر نظرة موضوعية خالصة وهو أمر صعب ولكنه ليس مستحيلا – لأدرك الإسلام كان مبعـث نهضـة فكريـة عظمى شاركت فيه تجربة البشر الفلسفية والحضارية مشاركة إيجابية فعالة وأسهمت في فاعلة تطور وجدان الإنسان في الشرق والغرب فصار نتاجها جزءاً لا يتجزأ مـن تراث النمو العقلي والعاطفي في عموم البشرية. وكـذلك لـو تجـرد المـرء مـن كـل هوى مع الإسـلام أو عليـه لتحقـق أن العصـر الـذي ظهـرت فيـه هـذه الـدعوى كـان مـن أغنـى عصـور التـاريخ في شـرف الـنفس والضـمير وفي المشـاعر الحيـة المخلصة.

من المعلوم أن الإسلام لم ينتشر في الفراغ. فالأمم التي اعتنقتـه ودانـت بـه أمم عريقة عرفت حضارات شتى وثقافـات متنوعـة ومـرت بتجـارب روحيـة ومادية متعددة. لذلك فقد اتصل الإسلام بهذه الأمم جميعا واتصلت بـه وأخـذ منها وأعطاها، تعرف حضارة الهند وفلسفة اليونان ومذهب التصوف. واخـتلط بأقوام ونتج عن ذلك كله مزاج فكري واجتماعي واقتصـادي وروحـي أعطـى الحضارة العربية الإسلامية طابعها المميز. واستمر هذا التاريخ وكانـت للفتـوح العربية الإسلامية آثار كبيرة ومهمة في هذا البنـاء الفكـري الجديـد وعلـى نحـو خاص ما حدث فعلا في الفتوحات الإسلامية للأراضي التي كانـت قبـل زمـن ليس بالبعيد مركز لحضارات كبيرة وقديمة فكان للتقارب العربي الإغريقي أثـر كبير في البناء الفلسفي الذي أنتجه العرب المسلمون فانتقلت الفلسـفة اليونانيـة إلى الفلاسفة العرب والمسلمون وتبلورت في أذانهم وامتزجت بأفكارهم فأثرت بهم تأثيرا كبيراً[1] وهذا ما سندرسه بوضوح عنـد الفلسـفة العربيـة الإسـلامية ومنها الجمالية، فنجد مدى تأثر الفارابي وابن سينا بآراء أرسطو وأفلاطـون إلا أنهم قد صاغوا فلسفتهم بعقلية عربية إسلامية وكل مبحث عقلي درسوه لابـد وأن أساسه إسـلامي ولـه طابعـه الإسـلامي الخـالص لاسـيما أن الكـثير مـن المسلمين كانوا يـرون أن الحقيقـة واحـدة وأن الفلسـفة تلتقـي مـع الـدين لأن

---

(١) إن تأثير الفلاسفة المسلمين اليونانية موضوع لا غبار عليه، فلا تعرف فلسـفة سـواء كانـت قديمة أو معاصرة إلا ولها جذورا تاريخية قديمة ترتبط بها ونستقي منهما إلى أن نهضمها ومن ثلم فلسفة جديدة من ثوب جديـد، فحتـى الفلسـفة اليونانيـة يمتـد كـثيرا مـن أصـولها إلى الحضارة المصرية والهندية. كما أسلفنا سابقاً.

أهدافها مشتركة وغاياتها واحدة لهذا نجد أهم ما يميـز الفلسـفة الإسـلامية أنهـا فلسفة توفيقية بين الدين والفلسفة.

كان الرأي شائعا بين أكثر مؤرخي الفلسفة أن الفلسـفة الإسـلامية اسـتمدت أكثر أفكارها من فلسفة أرسطو. واعتقد بعضهم أن العرب انتخبوا أرسطو وفضلوا على غيره لأن طريقته التجريبية كانـت أقـرب إلى نـزعتهم العلميـة مـن مـذهب أفلاطون الخيالي ولأن منطق أرسطو كان سلاحاً في الخلاف القائم بـين الاتجاهـات الفلسفية المختلفة. الحقيقة أن هذا الحكم فقـد أهميتـه كـثيرا لاسـيما إذا علمنـا أن فلسفة الدين الإسلامية ليست مقصورة على الفلاسفة المشـائين[1] كالفـارابي وابـن سـينا وإنمـا يـدخل في نطاقهـا المتكلمـون[2] والمتصـوفة[3] والفقهـاء[4] وفي الحـق أن الفلسفة العربية الإسلامية تأرجحت زمناً طويلاً بـين فلسـفة أفلاطـون وفلسـفة

---

(١) المشائين: مجموعة من الفلاسفة الذين نشأوا في الإسـكندرية وكـانوا يتجولـون في الباحـات ويتحدثون ويناقشـون في الفلسـفة والمنطـق لـذلك سمـوا بالمشـائين ومـنهم (أفلـوطين) و (وأيفلون). وهم يختطوا أثر أرسطو رغم ما في أفكارهم من نوازع أفلاطونية.

(٢) المتكلمون: دعاة علم الكلام التدريس الإسلامي في العصر الوسيط. ومنهم المعتزلة، الـذين حاولوا إدخال التفكير العقلي بالسماء ومنهم فلاسفة وشعراء.

(٣) المتصوفة: فئة من المسلمين امتزجوا روحا بالدين ونزعوا نزعة الغزالية عن الحياة وانصرفوا للدين والارتباط بالسماء ومنهم فلاسفة وشعراء مثل (عمر الفارض).

(٤) الفقهاء: وهم رجال الدين الذين انصرفوا لدراسة الفقه الإسلامي ونشأت عـنهم المـذاهب الدينية المعروفة.

أرسطو ولكنها التجأت بعد ذلك عند (ابن رشد) [1] إلى أرسطو.

طرق انتقال الفلسفة اليونانية إلى العرب المسلمين

١. الطريق الأول (الطريق المباشر): وذلك بتأثير الكتب التي ترجمت إلى اللغة العربية فقد ترجم العرب كتاب (كيماوس) و (السفسطاني) و (النواميس) لأفلاطون وكان أهم المترجمين حنين ابن إسحاق ويحيى بن عدي. إضافة للتراجم الكثيرة لكتب أرسطو وغيره من الفلاسفة اليونان.

---

(١) ابن رشد: (١١٢٦ – ١١٨٩) فيلسوف عربي عاش في إسبانيا إبان الخلافة الإسلامية في قرطبة. وقد استطاع من غير أن يتخلى عن الديانة الإسلامية أن يطور العناصر المادية في فلسفة أرسطو وقد حاول أن يبرهن على خلود وقدم المادة والحركة وأنكر خلود النفس الفردية وقد أسس مذهب الحقيقة المزدوجة وهو المذهب الذي يشير إلى الاستقلال المتبادل لحقائق الفلسفة واللاهوت عندما سعى العلم إلى الاستقلال عن اللاهوت (الدين). ويرى ابن رشد أن الفلسفة تحتوي على حقائق لا يقبلها الدين والعكس بالعكس. (انظر الموسوعة الفلسفية) ترجمة سمير كرم، ص٨، ص ١٨٤) ويعتقد بعض الباحثين في التاريخ الفلسفي بأن مبدأ الحقيقة المزدوجة تبلور وتكامل بعد ابن رشد على يد الفلاسفة الذين تبعوه (انظر الموسوعة المختصرة ترجمة فؤاد كامل وجلال العشري، ص ١٥ – ١٦). وقد كان للاتجاه المادي عن ابن رشد أثر كبير في تحديد البنية الجمالية في فسفته فهو يقول في كتاب (رفض الرفض). (أن فهم أي إنتاج فني من قبل الإنسان مشروط بفهمه – أساسا – للحكمة التي يتوخى الفنان التعبير عنها عن عمله الفني. والهدف الذي من أجله وضع هذا الإنتاج الفني. وإذا لم نفهم هذه الحكمة إطلاقا فيظهر لنا أن هذا الإنتاج الفني يمكن أن يكون له أي شكل دون تحديد كما يمكن أن له أي حجم أو مقاييس وأن طريق لترتيب أجزائه.. الخ). انظر: (موجز تاريخ النظريات الجمالية، تأليف م. فسباتيكوف، ص ٥٠).

٢. الطريق الثاني (عن طريق السوريين والمصريين) من حملة العلم: كيوحنا الدمشقي، ويحيى النحوي.

٣. الطريق الثالث (طريق فلسفة الإسكندرية – الأفلاطونية الحديثة): عن طريق أفلوطين وأفيلون.

النظرية الاشراقية في الفن عند أبو نصر الفارابي[١]

احتل الفارابي المقام الأول بين المفكرين والفلاسفة مما حدا بالمترجمين إلى وصفه أكبر الفلاسفة الإسلام وتسميته بالمعلم الثاني بعد أرسطو. ويعد الفارابي عبقرية نادرة فقد عمل باتجاهات مختلفة وأبدع بها ومنها الموسيقى إضافة إلى ما قدم الفلسفة وللفكر البشري ما عجز عنه الكثيرون. وتنوعت مواهبه وشملت ميادين عدة للبحث مثل: الرياضيات والكيمياء والفيزياء الموسيقى. وتفاعل إبداع الفارابي بالتفاعل مع ذلك الإنتاج الرفيع للفلاسفة العظام القدماء وفلاسفة أوائل القرون الوسطى ونعني بذلك مؤلفات أفلاطون وأرسطو وبطليموس وهيبوقراط.. الخ.

---

(١) أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان: ولد سنة ٢٦٠ هـ في مدينة (فاراب) جاء إلى بغداد متعطشا للعلم فدرس على يد (بشر بن متي بن يونس) الذي علمه المنطق ثم رحل إلى طهران فدرس على يد يوحنا بن حيلان فأخذ منه طرفا من المنطق ثم رجع إلى بغداد فقرأ بها علوم الفلسفة وتناول بالدرس والشرح والتعليق جميع ما وصل من كتب أرسطو. وكذلك درس في بغداد علم النحو على يد أبي بكر محمد بن السري المعروف بابن السراج. وفي بغداد وضع الفارابي أكثر كتبه. كان فقيرا زاهدا مثقفا لا يعنى بزي أو مظهر وقد استعاض عن مباهج الدنيا بالتفكير والتأمل والنظر بعيدا عن صخب الحياة فكان حاد الذهن متوقد الذكاء واسع الثقافة.

ويعد الفارابي الهدف الأسمى للفلسفة هو الوصول إلى السعادة. وفي مقدورا لإنسان أن يمتلك العقل الذي يستطيع إدراك وتمثل الهدف العظيم.ويرى الفارابي أن الإنسان يمتلك حرية الإرادة وفي مقدوره أن يختار النزعة إلى الخير والشر.

فلسفته:

ناقش الفارابي مسائل كثيرة وعديدة ويمكن أن نقول أنه المؤسس الأول لطابع الفلسفة العربية الإسلامية. ويمكن أن نلخص البناء الفلسفي للفارابي بالنقاط الآتية:

١. تمثل فلسفة الفارابي طابع التوفيق بين الدين والفلسفة. إذ أكد الفارابي على أن الفلسفة والدين هدفهما واحد ومصدرهما واحد ولا يمكن أن يكون هناك أي خلاف ما بينهما فهو يعتقد بأن الدين حق والفلسفة حق والحق لا يضاد الدين بل يؤيده ويشهد له.

ولئن كان بينهما فروق واختلافات، فإنما هي في الظواهر والقشور لا في الجوهر والحقيقة فالدين والفلسفة إنما يصدران عن أصل واحد ومصدر واحد هو العقل الفعال.

٢. أعجب الفارابي بأرسطو فشرح كتبه ولاسيما المنطقية منها، وعلق عليها وأظهر غامضها وقرب متناولها فاحتضنها بكل جوارحه. وكان لفلسفة المنطق عند أرسطو المركز الكبير والأثر الفعال في فكره وآرائه هذا من جهة، ومن جهة أخرى افتتن بالجانب السياسي والمثال الأفلاطوني وما يشبع فيها من روحانية أخاذة وأدب رفيع، فتأثر به والتزمه.

وعليه فإن الطابع الثاني في فلسفة الفارابي هو التوفيق بين رأي أفلاطون وأرسطو ورفض أي اعتبار لخلافهما. وهذا ما جاء في كتابه (الجمع بين رأيي الحكيمين).

٣. يؤكد الفارابي على أهمية الحس والحواس إذ يقول (فالمعارف إنما تحصل في النفس بطريقة الحواس) ويستشهد بقول أرسطو في كتاب (البرهان) (أن من فقد حساً ما فقد عالماً ما). وهنا يلتقي الفارابي وأرسطو كثيرا في تأكيد هذه المعارف ومنه الفنون. فيخرج في موقع آخر من كتابه (الجمع بين رأيي الحكيمين). (إن إدراك الحواس إنما يكون الجزئيات ومن الجزئيات تحصل الكليات، والكليات هي التجارب على الحقيقة).

ومجموع هذه التجارب تكون المعارف. والأشياء المادية تدرك بعد أن تتحول إلى معقولات في العقل. فتحصل في العقل صورة مفردة للمادة لكن هذه الصورة تحتاج إلى تراكم قوى عقلية عليها يسميها الفارابي بالقوى النفسية. فلا تحصل المعرفة في الإنسان بمجرد مباشرة الحس للمحسوسات بل بعد تدخل قوى نفسية – متعددة يمكن تلخيصها في هذا النص للفاراب. (وقد يظن أن العقل تحصل فيه صورة الأشياء عند مباشرة الحس للمحسوسات بلا توسط وليس الأمر كذلك. بينهما وسائط. وهو أن الحس يباشر المحسوسات فتحصل صورها فيه).

فتنتقل هذه الصور الحسية الابتدائية إلى التراكم الحسي المتحقق في العقل الإنساني بفعل التجارب أو الخبرات الحسية السابقة المتحولة إلى خبرات معرفية عقلية. لهذا تتحول الصور الحسية إلى صور عقلية إدراكية في الدماغ بفعل هذا التراكم المعرفي الذي أساسه تراكم تجريبي.

٤. وهكذا فالمعرفة عند الفارابي تتكون بعد أن تقع الحواس على المحسوسات فتنتزع صورها منها ثم تتعاقب عليها قوى النفس المختلفة حسب تصوره الفارابي واحدة بعد أخرى لتقوم بتنقيتها من الشوائب وتصفيتها من علاقتها الحسية وعوارضها الشخصية حتى تبلغ مرتبة الإدراك العقلي الخالص.
٥. لهذا عد الفارابي العقل (هيئة ما في مادة معدة لأن تقبل رسوم المعقولات).

وهذا العقل هو العقل الابتدائي الذي يشترك به كل الكائنات الحية ومنها الإنسان ويسميه الفارابي (العقل بالقوة) أي موجود بقوة الخالق. لكن هذا العقل يمكن أني تحول إلى درجة أعلى بعد عملية الإدراك وتراكم المدارات فيسمى (العقل بالفعل). أي بمعنى آخر أن حصول المعرفة الحسية في الإنسان مشروط بانتقال العقل من حالة القوة إلى حالة الفعل.

أن مستوى العقل الإنساني هو مستوى العقل بالقوة ولكن هذا المستوى يبدأ يتصاعد لدرجات يمكن أن يصل الإنسان إلى مستوى بسيط من مستوى العقل الفعال الذي يصل بدرجات متصاعدة إلى العقل الهيولي، معنى هذا أن المعرفة الحسية الابتدائية مرتبطة بمستوى العقل بالقوة ابتداءً وتتصاعد هذه المعرفة إلى المعرفة العقلية وهذا بفعل تطور العقل نحو درجات معينة من العقل الفعال، إلى أن يصل الإدراك العقلي الإنساني إلى مستوى أعلى في الدرجات، فتتحقق المعرفة الإشراقية[1] .

والمعرفة الإشراقية هذه تتجلى من العقل الفعال واهب الصور ولا تحصل إلا بفيض أنها إشراقات تتنزل من العقل الفعال على من استطاع أن يعكف على حياة

---

(١) الفارابي، كتاب آراء أهل المدينة الفاضلة، ص ٨٢.

التأمل والنظر ويتحرر من قيود المادة فتصبح نفسه غير محتاجة إلى المادة في قوامهما فترتفع النفس إلى مرتبة الكائنات العلوية غير الجزئية من الأجسام ويتحقق لها الاتصال بالعقل الأصلي وتتم لها السعادة بإدراكها ما وراء الطبيعة. إن هذه المعرفة نوع من ضروب الوحي إنها وحي الفلاسفة كما هي وحي الفنانين.

وهذا اقتراب من أراء المتصوفة كما ذكرنا ذلك سابقا. إن المعرفة عندا لفارابي نوع من التصرف تختلف حظوظ الناس منها باختلاف مراتبهم وتتفاوت أقدارهم فيها بتفاوت قدراتهم على الاتصال بالعقل الفعال والاستغراق فيه. وقد تأثر الفارابي في هذه النظرية بأفلاطون. والأفلاطونية المحدثة والتيارات الصوفية في عصره. كما تأثر فيها بنظرية الوحي في الإسلام.

فلسفته الجمالية

من ما تقدم نستطيع تحديد الأسس الجمالية في فلسفة الفارابي. ويمكن إيجازها بالنقاط الآتية:

١. لقد أثر الاتجاه الذي رسمه الفارابي في فلسفته – وهو محاولة الجمع بين أفلاطون وأرسطو – تأثيرا كبيرا في نظريته الجمالية. فمزج بنزعة رومانسية صوفية تحمل في طياتها الروح الشرقية الإسلامية ما بين الفلسفة الجمالية عند كل من أفلاطون وأرسطو وهذا واضح في كتابه الموسيقي الكبير.

٢. من خلال التزام الفارابي بمحاولة التوفيق بين الدين والفلسفة فقد كان الجمال بالنسبة له تحقيق القيم الخيرة في الأشياء الجميلة من خلال بناءها وترتيبها.

٣. نتيجة لتأكيد الفارابي أهمية الحس والمحسوس فقد عد الفن صفة حسية أساسها التجريب لكن هذا التجريب يتصف بالتصوف الرومانسي الرافض للماديات المبتذلة مصفيا للأرواح، ناقلا إياها إلى مستوى العقل الفعال بفعل استحصال المعرفة الإشراقية المتجلية بطريقة الفيض من العقل الفعال.

٤. الفنان عند الفارابي: هو ذلك الإنسان الذي ارتبط بالمسحوسات بشكل صوفي رافض للجزئيات المادية مدركا للكليات بتصوفه ومستوى إدراكه المحقق للمعرفة الإشراقية فهو يستطيع التقرب من العقل الفعال عن طريق نسكه وتنقية نفسه من شوائب المادة.

٥. العملية الإبداعية عند الفارابي عملية إنسانية بفعل بناء الفنان الشخصي وإمكانيته الفكرية وهي إنتاج خلاق يمكن أن يضفي على جماليات الطبيعة جمالا أكبر وأكثف وأنقى بفعل فيض العقل الفعال بالمعرفة الإشراقية. وهذا أثر أرسطو الكبير في فلسفته الجمالية.

٦. يتضح لنا من أن الفارابي في توفيقه بين فلسفة أفلاطون وأرسطو يبدأ بمنهج أرسطو في تأكيد على الحس والحواس في استحصال المعرفة ومنها الفنون، ثم ينهيها أفلاطونية المنحى في تأكيده على إشراقية المعرفة والابتكار بواسطة الفيض الصادر من العقل الفعال واهب الصور الأزلية. فقد امتزج النظام الحسي ومعطياته وأهميته بالنظام المثالي الأشرقي الفيضي بواسطة التجريد العقلي نحو عالم المثل.

الفلسفة الحدسية عند ابن سينا[1]

يتفق ابن سينا مع الفارابي في جوهر فلسـفته وفي العناصـر الـتي تتكـون منهـا والاتجاه الذي تسير فيه والغاية التي تهدف إليها. ولكنه يختلف عنه في قدرتـه الفـذة

(١) هو أبو علي الحسين ابن عبد الله ابن الحسن ابن علي ابن سينا الملقب بالشـيخ الـرئيس، ولعـل هذا اللقب بسبب الوزارة التي شغلها أو لعله بسـبب رئاسـته علـى الأطبـاء، أتم دراسـة الأدب واللغة وتعلم القرآن وهو في سن العاشـرة. ودرس الفقـه والمنطـق والهندسـة واشـتغل بـالعلم الطبيعي والإلهي وكذلك مارس صناعة الطب وذاع له صيت واسع حتـى بـدأ أفضـل الأطبـاء يقرأون عليه كل ذلك وهو لم يتجاوز سن السادس عشر مـن عمـره علـى مـا يقـال واسـتهوته دراسة الفلسفة فانصرف إليها سنتين كاملتين باحثـا مستقصـيا وقـرأ كتـاب (مـا بعـد الطبيعـة) لأرسطو فلم يكن يفهم ما فيه والتبس عليه غرض واضعه، حتى أعاد قراءته أربعين مرة وصار له محفوظاً، وهو مع ذلك لا يفهمه إلى أن ذهـب ذات يـوم إلى أسـواق الـوارقين فوجـد رجـل يحاول بيع كتاب للمارة ولم يكترث ابن سينا بذلك إلا أن الرجل ألح عليـه وضـايقه إلى درجـة الانزعاج لكي يشتري هذا الكتاب فاضطر ابن سينا على شراءه وعنـد تصـفحه وجـده كتـاب شرح الطبيعيات للفارابي فقرأه بشغف وانفتحـت أمامـه أسـارير كتـاب الطبيعيـات لأرسـطو. ففرح فرحا شديدا وتصدق على الفقراء في تلك المناسـبة، تعـددت كتـب ابـن سـينا وتنوعـت موضوعاتها، فقد ذكرت له مؤلفات كثيرة زعم البعض إنها تزيد علـى المـائتين. وقـال آخـرون إنها لم تتعد المائة كتاب. وأهم ما وصل إلينا من كتبه (كتاب الفاء: وهو أشبه بموسـوعة فلسـفية يقع في ثمانيـة عشـر مجلـدا ويبحـث في المنطـق والطبيعيـات والرياضـيات والإلهيـات، (كتـاب النجاة): وهو مختصر (كتاب الشفاء) في بعض المواضيع ونقل حرفي في بعضها الآخـر. في ثلاثـة أقسام: المنطق والطبيعيات والإلهيات. (الإرشادات والتنبيهات): وهو آخر ما صنف ابـن سـينا في الحكمة، وكما يقول ابن أبي اصبيعة. وقد أورد المنطق في عشرة مناهج، والطبيعيات في ثلاثة أنماط، والإلهيات والتصوف في سبعة ومن كتبه أيضا (القانون في الطب): كتاب كـبير في أربعـة عشرة مجلد صنفه وتناول فيه قوانين الكلية والجزئية ومـال فيـه إلى لاختصـار والإيجـاز، وإيفـاء البحث حقه وله أيضا (كتاب الحكمة المشرقية) وكتـاب السياسـة: الـذي تنـاول أصـل المجتمـع واختلاف مراتب الناس وسلسلة الإنسان نحو نفسه وأصله وولده وخدمه ودخله وخراجه.

على التوضيح والبيان والدقة في تقرير المطلوب تارة، وعلى التقليل وطول النفس وكثرة الاستطراد تارة أخرى.

فلسفة ابن سينا

أ. عقلية في أصولها.

ب. صوفية في ألفاظها وتعابيرها.

ج. توفيقه في غاياتها وأهدافها.

فهو كالفارابي يؤمن بالعقل الفعال مصدراً للعلم والمعرفة كما يؤمن به أيضا مصدر الإلهام الروحي. وهو لا يقل عنه إيمانا بإمكان التوفيق بين الفلسفة والدين.

عن الطابع العام لفلسفة ابن سينا كما هو الحال عند الفارابي طابع التوفيق بين الحكمة والشريعة، بين تعاليم أرسطو الممتزجة بتعاليم أفلاطون والأفلاطونية المحدثة وتعاليم الإسلام.

نظرية المعرفة

لا يكاد رأي ابن سينا في مصدر المعرفة وآليتها يختلف عن رأي الفارابي، فهو يذهب مثله إلى مصدر المعرفة الإنسانية(فيض العقل الفعال)، فالمعقولات

إنما تفيض[1] ، من العقل الفعال الذي تنتهي إليه صور الماهيات من مبدع الكل. وليس البدن وحواسه إلا وسائل تهئي العقل الإنساني لقبول فيض العقل الفعال. فالمحسوسات شأنها عند ابن سينا ثانوي خلافاً لأرسطو الذي يؤكد أن المعقولات إنما تستمد من المحسوسات وقد أشار ابن سينا في كتابه (التعليقات على كتاب النفس لأرسطو) إلى هذا الرأي ولكنه لم يقبله بل جاء برأي مشرقي مغاير له يبسطه في جميع كتبه، من شأنه أن يدفع بنظرية المعرفة وعلم النفس إلى مجاهل اللاهوئيات فهو كالفارابي يجعل المعرفة العقلية مطابقة (الماهيات الأولية) التي لا تتغير، فالمعقولات كما قلنا تفيض عن (العقل الفعال) الذي تنتهي إليه صور المعقولات من مبدع الكل وما البدن والحواس سوى تهيء العقل لقبول فيض العقل الفعال.

أقسام المعرفة حسب مستوياتها

تنقسم المعرفة عند ابن سينا إلى ثلاث أنواع من أدناه إلى أعلاه:

١. **معرفة بالفطرة**... (العقل الابتدائي العملي).

---

(١) الفيض: مقولة فلسفية دالة على قابلية الأشياء والظواهر للتحول. وتحولها بلا توقف إلى أشياء أخرى أو إنتاج أشياء جديدة وقد عبر هرقليس عن مفهومه للواقع في صيغته الشهيرة (كالأشياء تفيض). وقد تطورت نظرية الفيض في الفلسفة المثالية إذ أخذت مديات جديدة وخاصة على يد أفلاطون عند اليونان والفارابي وابن سينا عند العرب المسلمين. فأخذت تعبر فلسفيا على ماهية الموجودات وأصلها بشكل يتناغم مع الاتجاهات الدينية أما بالنسبة لماهية الإبداع ضمن نظرية الفيض فهو الإبداع الرافض أو الغير مرتبط بالزمان والمكن والبعيد عن المادة ودوافعها الحسية فإن هذا الإبداع فيض صادر من السماء على من يعكف عليه.

٢. **معرفة بالفكرة**... (العقل المستفاد).

٣. **معرفة الحدس**... (العقل المبدع. المبتكر. العقل القدسي. الروح القدسية).

١. فأما **المعرفة بالفطرة**: هي معرفة المبادئ كقولنا (الكل أعظم من الجزء) و (أن الواحد نصف اثنين) و (أن الأشياء المساوية لشيء واحد متساوية).

٢. بما أن المعرفة **بالفكرة** مكتسبة وتكون بإدراك المجردات المعقدة والكليات العامة والانتعاش بها، والمرء يحتاج إلى مجهود أكبر من مجهود النوع الأول، لا يدركها إلا من وصل إلى مرتبة العقل المستفاد. (التحليل، الاستدلال. الاستنتاج).

٣. وهناك نوع ثالث من المعرفة هو المعرفة **بالحدس**. (فمن الناس من لا يحتاج في أن يتصل بالعقل الفعال إلى كبير عناء وإلى تخريج وتعليم بل تراه وكأنه يعرف كل شيء حدسا، بلا مدارس ولا معلم وكأن فيه روحا قدسية)[1].

وهذا الاستعداد للحدس ليس على درجة واحدة في جميع الناس وإنما هو يتفاوت ولا ينحصر في حد. فهو يقبل الزيادة والنقصان دائما. ففي طرف النقصان ينتهي إلى من لا حدس له.

وفي طرف الزيادة ينتهي إلى من له حدس في كل المطلوبات أو أكثرها وإلى من له حدس في أسرع وقت وأقصره. فيمكن أن يكون شخص من أناس مؤيد النفس بشدة الصفاء وشدة الاتصال بالمبادئ العقلية إلى أن يشتعل حدسا، أعني مقبولا

(١) من مراجعة تحليلية لنظرية الإلهام الأفلاطوني تشاهد تقارب في الرؤية بين ابن سينا وأفلاطون في مصدر المعرفة.

إلهام العقل الفعال في كل شيء فترسم فيه الصور الـتي في العقـل الفعـال مـن كـل شيء أما دفعه وأما قريبا من دفعه. وهذا ضرب من تنبأ بها على من تنبـأ. وينبغـي تسمية هذه القوة (قوة قدسية). وهل أعلى مراتب القوى الإنسانية[1] .

وهكذا فمن الناس من يكون من أصحاب (المعرفة بـالفكرة) وحـدها ومـنهم من يكون من أصحاب (المعرفة بالحدس) إلى جانب (المعرفة بـالفكرة) ومـنهم مـن يكون (علمه حدسا)، وهؤلاء هم الأنبياء ويسمى العقـل عندئـذ عقـلا قدسـيا، إن نظرية ابن سينا في السعادة لا تختلف عما جاء به أفلاطون وأرسـطو. فهـي (نظريـة السعادة) المفعمة بروح التصوف الأفلاطوني. وعند قراءة (رسالة الطير) لابن سـينا تشاهد بوضوح تحاليل السعادة (إنها أعراض النفس عن الدنيا ومشاكلها). فالنفس السـعيدة هـي الـنفس الـتي تغيـب عـن ذاتهـا وتبـتهج بالارتبـاط بالعقـل الفعـال واستحصال الفيض الصادر منه).

فالسعادة هي إدراك الحقائق والتفكير بالأفق الأعلى. والإنسان بعقله يسـتطيع أن يحقق السعادة في ذاته.

الدراسات النفسية عند ابن سينا

يتبع ابن سينا في دراسته النفسية مـنهجين همـا (المـنهج التحليلـي) و (المـنهج التركـيبي) ففـي المـنهج الأول (التحليلـي) يحلـل الوظـائف النفسـية تحلـيلا دقيقـا ويصنفها تصنيفا شاملا يتقصى فيها جميع أقسامها ووظائفها.

---

(١) ابن سينا، المصدر السابق؟، ٢٩٢، راجع في هذا المجال نظرية الإلهام الأفلاطـوني في العقـل والأدب من هذه الدراسة، ستحد أثار هذه النظرية توضيح نظرية الحدس عند ابن سينا.

وفي المنهج الثاني (التركيبي) يدرس الوظائف النفسية في ترتيب متصاعد من أبسطها وأدناه مبتدأ (بالفطرة الغرائزية) إلى أكثرها نموا وكمالا، وهي النفس العازفة عن طغيان المدركات الحسية المرتبطة بالإدراك العقلي النظري.

أقسام النفس ووظائفها عند ابن سينا

قسم ابن سينا الوظائف النفسية تقسيما أوليا إلى ثلاثة أقسام متأثرا بتقسيم أرسطو الذي نقل إليه عن طريق الفارابي.

١. النفس النباتية. ٢. النفس الحيوانية. ٣. النفس الإنسانية.

الوهم والقوة الوهمية

يقول ابن سينا في تعريف القوة الوهمية أنها (قوة قريبة من نهاية التجويف الأوسط من الدماغ تدرك المعاني غير المحسوسة الموجودة في المحسوسات الجزئية مثلا، القوة الموجودة في الشاة الحاكمة بأن هذا الذئب مهروب منه. وأن هذا الولد المطوف عليه[1] .

ويقول أيضا (وها هنا قوة أخرى في الباطن تدرك من الأمور المحسوسة ما لا يدركه الحس مثل القوة في الشاة التي تدرك من الذنب معنى لا يدركه الحس ولا يؤديه فإن الحس ليس يؤدي إلا الشكل واللون فأما أن هذا ضار أو صديق أو عدو أو منفور منه فتدركه قوة أخرى تسمى قوة الوهم أو القوة الوهمية) وباختصار يمكن أن نقول بأن القوة الوهمية في الإنسان هي القوة التي تستطيع أن تدرك المعاني الجزئية غير المحسوسة الموجودة في المحسوسات الجزئية.

غير أن للوهم وظيفة أخرى هامة. فهو مصدر جميع الأحكام والاعتقادات التي لا يسلم العقل بصحتها وإنما يسلم الإنسان بها فقط على سبيل التوهم والتخيل. مثلا عن ذلك أنه (لا يمكن أن يوجد جسم واحد في مكانين). أن للوهم عند ابن سينا وظيفة هامة في حياة الحيوان والإنسان غير وظيفة الإدراك. باعث على الأفعال والحركات وهو مركز الإرادة ومصدر الأوامر لمعظم أفعال الحيوان والكثير من أفعال الإنسان.

---

(١) ابن سينا، عيون الحكمة في تسع رسائل، ص ١٨٩.

الغرائز عند ابن سينا

وصف ابن سينا جميع الأفعال الفطرية التي تصدر عن الإنسان والحيوان دون تعلم سباق الغرائز. أن يدخل في مفهومه للغرائز الأفعال الفطرية البسيطة كالأفعال المنعكسة مثل انطباق الجفن حينما تتعرض العين للأذى. والأفعال الغريزية الأكثر تعقيدا مثل إدراك معان جزئية معينة في بعض المحسوسات. والاستجابة بطريقة فطرية معينة اتجاه المحسوسات.

أخوان الصفا والإحساس بالجمال

إخوان الصفا وخلان الوفاء. جماعة من الفلاسفة عاشوا القرن الرابع الهجري العاشر الميلادي. وكان موطنهم البصرة ولم تعرف من أشخاصهم سوى خمسة، وقد ساد عنهم الغموض والشك جمعوا آرائهم الفلسفية في رسائل مؤلفة من (٥٢) رسالة. مقسمة على أربع أقسام منها رسائل رياضة تعليمية ومنها رسائل جسمانية طبيعية، ومنها رسائل نفسانية عقلية ومنها رسائل ناموسية إلاهية.

فالرسائل الرياضية التعليمية – التي يهمنا أمرها في دراستنا هذه (هي أربع عشر رسالة منها الرسالة الأولى والرسالة الثانية ومنها في العدد (أي الحساب) وماهيته وكميته وكيفية خواصه.

الغرض من هذه الرسالة هي رياضة أنفس المتعلمين للفلسفة الناظرين في حقائق الأشياء الباحثين عن علل الموجودات بأسرها. أما الرسالة الثانية فهي في الهندسة وبيان ماهيتها وكمية أنواعها وكيفية موضوعاتها والغرض المقصود منها اهتداء النفوس من المحسوسات إلى المعقولات ومن الجسيمات إلى الروحانيات.

ويجعلون القسم الرياضي التعليق بموضوع الرياضـيات) أول أقسـام رسـائلهم فللعدد مقام خطير في فلسفتهم (لأنهم تأثروا بطريقة الفيثاغوريين) واعتبروا العـدد أصل الموجودات ورتبـوه في أعلـى الأمـور الروحانيـة واعتمـدوا المربعـات لأنهـم وجدوا عدد الأربعة في أكثرها فصار له شرف الصدارة عندهم. وقالوا: (إن الأمور الطبيعية أكثرها جعلها الباري جل ثناءه مربعات:

- مثل الطبائع الأربع (التي هي الحرارة والبرودة والرطوبة واليبوسية).
- مثل الأركان الأربعة (التي هي النار والهواء والماء والتراب).
- ومثل الأخلاط الأربعة (التي هي الدم والبلغم والمرة الصفراء والمرة السوداء)
- ومثل الأزمان الأربعة (التي هي الربيع والصيف والخريف والشتاء).
- ومثل الجهات الأربع (التي هي الشرق والغرب والجنوب والشمال).
- ومثل الرياح الأربع (التي هي الصبا والربو والجنوب والشمال).
- ومثل الأوقات الأربع (الطالع والغارب ووقت السماء وونر الأرض).
- ومثل المكونات الأربعة (التي هي المعادن والنبات والحيوان والإنسان).

وعلى هذا المثال وجدوا أكثر الأمور الطبيعيةن تعمل بهذا المنوال أي التقسـيم على صيغة ثنائية المربعات.

وعليه وبحكم انتمائهم الصوفي ومـن خـلال رسـائلهم المؤلفـة يمكـن أن نعـد الجمال لديهم بنظم التصوف والتجلي الروحي نحو الخالق (عـز وجـل) ويمكـن أن يكون لجمال كما هو الحال عند المثاليين منذ أفلاطون هو رياضة النفس من تدريب وتوجيه نحو رفض المحسوس ومعطياته المادية الغرائزية.

هذا من جهة ومـن جهـة أخـرى يمكـن أن نصـف فلسـفتهم بـالفن والجمـال والإبداع والابتكار بأنها دعوة نحو وعي الأشياء والظواهر بنظمها الرياضـية الخفيـة وهذا وضاح في الرسائل الأولى والثانية في الحساب ماهيته وكمية وخواصه.

إنهم يلتقون مع الفيثاغوريين في المعرفـة آليتهـا وحركتهـا واستحصـالها إلا أن بنائية أفعالهم لا تتخطى روحية الإسلام عقيدة.

وعليه يمكن أن نقول بأن الفن لديهم هو عمل ودراية بإرادة تعتمد الرياضيات في تحليل الأشياء والظواهر نظام فعل للوصول إلى تأسيسها فنا بروحية جمالية تلتقي مع مبدئهم.

الحداثة والمعاصرة

رغم ما في الموضوع من اصطلاحية ترتبط بالزمن بنظام فيزيائي بسيط، إلا أن موضوعة المعاصرة والحداثة موضوعة فيها شيء من لغة الأدب على حدث يؤرخ ذاته لذاته، وينطلق من الذات إلى ما هو مجاور في بناء أثر متفاعل يحبس المجاور إلى مركزه ليعلن انغلاقه عليه.

فاختلفت الآراء بين مؤرخي الفن ومقسمي أحداثه زمنا وبين مؤرخي الفكر ومقسمي نتاجه حدثاً في صور الفكر ضمن دائرة الوعي البشري لمتسلسل الفكر ذاته. وعليه نجد أن الفكر الفلسفي قد قسم نفسه إلى مناهج واتجاهاته وقسم زمنه إلى حقباً مرتبطة بأشخاص أو بمفكري ومنتجي فكر يسمى باسمهم، ويؤسس لهم تجمعا يصاغ اصطلاحاً بأسمائهم، بينما في الضفة المقابلة المتداخلة في الفن والفكر الجمالي ونتاجه تطبيقاً، داءاً انفعالاً، نجد أن الحركة ليست ذاتها بتفاعل المحرك الذي هو صورة الأداء في الذهن في الذهن منطلقة من الفكر مؤسسة ظاهريتها في مادة لتنتج فناً مشكلاً بتحليل يعقبه تركيب.

ولتبسيط الأمر يمكن أن نلتزم التقسيم الآتي في الفكر الفلسفي وهو المنتشر في دراساته حيث يقسم إلى: الفكر الفلسفي القديم ابتداءً من أشعار هوميروس وهيسيودتس الألياذة والأوديسة مروراً بالفكر الإغريقي ما قبل سقراط وما بعده، إلا أن تبدأ ما يطلق عليه مؤرخو الفكر بـ (المرحلة الوسيطة) وهي المرحلة التي تحوي في داخلها الأفكار الفلسفية المرتبطة بالكنيسة في أوروبا إضافة إلى الفكر الفلسفي العربي الإسلامي.

إلى أن تظهر معالم الحداثة على يد ديكارت وبيكون وغاليلو، فيبدأ زمن الحداثة في الفكر ويتميز بترجيح المنطلق الاستدلالي ونظم الاستدلال والاستقراء

ومحاولة الوصول إلى البراهين بنظم الإثبات التي يقبلها العقل البشري، فكانت الحداثة ثورة على أيقونات وقيماً خنقت البشرية وجعلت منها رازخة تحت أجنحتها فكانت الحداثة ثورة على كل الأصنام التي تعبد تحتها الفكر البشري وتستمر إلى أواسط القرن ١٩ بأفول نجم ماركس وانجلز، لتبدأ المعاصرة مشبعة بانفعال يدعو إلى تمركز الذات في الفكر وتأسيس منطلقات لا تخلو من علم في فلسفة وفلسفة بعلم رغم ما فيها من بذور القديم ولمساته الواضحة.

وهكذا كانت المثالية المعاصرة تنطلق انطلاقة فاعلة متحركة عند (هوسلر) في ظاهريته وبرجسون في حدسيته وعند كروتشه في انفعاليته حدسا بوقائع الحدث بنظم هيغل. وهكذا كانت وما تزال البرجماتية فلسفة فاعلة في جسد الفكر المعاصر.

وهي بذلك تتفاعل في الفكر وتطبيقاته من التاريخ إلى السياسة إلى التربية إلى الفن فكانت بذور (بيرس) تتفاعل في (ديوي) لتنفجر وتؤسس منطلقات جعل في العالم ماكنة عمل بمنفعة، وتستمر المعاصرة لتستشرق افتراضات العلم وإثباتاته وتنتقل من سرير المريض وإرهاصاته إلى رؤية الكاتب والمحلل المنظر الذي ينطلق مما أسقط القيمة بقيمتها جاعلاً من الرذيلة وبخس الأشياء منطلقات فكر وأيقونات تسمو على كل دراما الرومانتيكية القديمة هكذا نجدها في وجودية سارتر، وهكذا نجدها في آلية التحقيق فكرا فيفن يجعل من مقعد المرافق وعلبة الكبريت وحذاء امتلئ بالقاذورات جمالاً متفاعلاً في الذات ومنفعلاً فيه.

فما هي المعاصرة؟ وما مطلقاتها وما أسسها؟ وما يمكن أن تكون عليه مستقبلاً؟

سؤال تخبطت الإجابة عليه بين مقرر محترف متقولبا بلغة لا تخلو من مؤسسات حوار الأدب وبين منفعلا يجعل من المشاركة إثارة تحقق في إثارتها ظاهرية التفاعل بين الذات وفكرها أو بين الذات وأفكارهم أو بين الذات ومولدة الأفكار مثالاً في سماء مثالية استمرت من سقراط إلى يومنا هذا.

الفصل الثالث

معنى الفن

- معايير مبادئ الفن
- جماليات عناصر العمل الفني
- تعريف الفنون
- الفنون... ما هي
- علاقة عناصر العمل الفني بالتعبير
- اللون والخيال والسحر
- أهمية الفن
- معنى الفن
- الفن والحياة
- مبادئ لفن وجمالياته
- الفن كنشاط إنساني
- جماليات العمل الفني
- الصورة والإبداع
- معنى الصورة

معنى الفن

معنى الفن: [1]

كل حياتنا فن من أبسط الأشياء إلى أكثرها تعقيدا فالفن هو الحياة وعندما نتحدث عن فن الطهو، وفن إعداد المائدة، وفن الحديث، وفن اكتساب الأصدقاء، وفن الحب، وفن الحرب، وفن السياسة، وفن الصحافة، وفن الإذاعة، وفن الدعاية، وفن الإعلان، وفن الإخراج.. الخ. فما هو الجامع بين كل تلك الفنون إن جاز أن نطلق عليها لفظ "الفن"؟ أن ما هو العنصر المشترك بين هذه الفروع المختلفة من الفن؟ والملاحظ أن المصطلح حين يصبح من السعة بحيث يصدق على كل شيء، فإنه عندئذ قد لا يعني أي شيء. ألا يجوز أن يكون لفظ "الفن" قد أصبح واحداً من تلك الألفاظ العائمة التي تلوكها الألسن كل حين دون أن يكون لها مدلول واضح في أذهان العامة أو المتخصصين؟ إننا حينما نقول كلمة فنون فإننا نني مجموعة المهارات البشرية على اختلاف ألوانها. بدليل أننا نتحدث عن "لفنون النافعة"، والفنون التطبيقية والفنون الجميلة والفنون الكبرى والفنون الصغرى". وقد نجد إشارات غامضة إلى فنون الزمان، وفنون المكان والفنون التجسيمية، والفنون الرمزية، والفنون التعبيرية، والفنون المرئية أو القصرية، وفنون المحاكاة، وفنون الخيال. وكثيراً ما نقف عاجزين عن تحديد الفوارق بينهما. وقد تتسع دائرة الفن لتشكل كل ما استبعدها العلم من دائرته بوصفه مهارة عملية وصنعة تطبيقية أو

---

(١) زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، القاهرة.

إنتاجاً مهنياً. لذلك سنعرض العديد من التعريفات للفن كما وردت على لسان بعض الفلاسفة والفنانين والنقاد وعلماء الجمال. وهي على سبيل المثال وليس الحصر، علنا نستنتج معاً ما المقصود بالفن، وإن كنا قد تطرقنا لهذا الموضع بعض الشيء أثناء عرضنا للنظريات الجمالية عبر العصور في الفصول السابقة.

لو رجعنا إلى الأصل الاشتقاقي لكلمة "فن" باليونانية (Techne) و (Ars) باللاتينية فهذه الكلمة تعني (النشاط الصناعية النافع بصفة عامة). وكلمة فن عند اليونان لم يكن قاصراً على الشعر والنحت والموسيقى والغناء من الفنون الجميلة بل شمل صناعات مهنية كالنجارة الحدادة والبناء كإنتاج صناعي. وقسم أرسطو المعارف البشرية إلى ثلاث ١. معارف نظرية/ ٢. معارف فنية/ ٣. معارف عملية. فلم يخلط أرسطو بين المعرفة العملية والفن على أساس أن غاية الفن تتمثل بالضرورة في شيء يوجد خارج الفاعل، وعلى الفاعل أني حقق إرادته فيه. في حين أن غاية العلم العملي هو في الإرادة نفسها، وفي الفعل الباطن للفاعل نفسه.

- فالفن يشير إلى "القدرة البشرية بصفة عامة" ما دام الإنسان هو ذلك "الموجود الصانع الذي يستحدث موضوعات، ويصنع أدوات، وينتج أشياء.
- الفن يقابلا لطبيعة "على أساس أن الإنسان يحاول عن طريق الفن أن يستخدم الطبيعة، ويضطرها إلى التلاؤم مع حاجته، ويلزمها بالتكيف مع أغراضه.
- وقد ربط العرب الفن بالصنعة وفرقوا بين الطبيعة والصناعة "فالصناعة تستملي من النفس والعقل، وتملي على الطبيعة" واستعملوا كلمة "الصناعة" للإشارة إلى "الفن" عموماً، هذا عند أبي هلال العسكري في "كتاب الصناعتين".

- "الفن هو الإنسان مضافاً إليه الطبيعة" وأيضا عرف العرب الفن بهذا التعريف ما دام دور الصناعة هو تسجيل ما تمليه النفس الناطقة على الطبيعة وتكييف الطبيعة مع حاجات الإنسان النفسية والعقلية.
- أما في العصور الوسطى المسيحية فالفن هو النشاط الإنتاجي الخاص، وكان الفن اصطلاح يطلق على المعارف المدرسية كالنحو، والمنطق والسحر، والتنجيم. وكانت "الفنون الحرة" أو "الإنسانيات" تشمل فروع المعرفة السبعة وهي: النحو، المنطق، البلاغة، الحساب، الهندسة، الموسيقى، علم الفلك. وفي العصور الحديثة أصبح اصطلاح "الفنون الحرة" يشير إلى اللغات والعلوم والفلسفة والتاريخ على اعتبار أنها معارف لا تدخل في دائرة التعليم الصناعي أو المهني.
- في المعاجم الإنجليزية. الفن يعني "نشاط يهدف إلى غايات عقلية ثقافية". لهذا السبب ما زالت كليات الآداب في الجامعات الإنجليزية تحمل اسم "كلية الفنون" (Faculty of Art).
- معجم لالاند الفلسفي ينسب للفن معنيين: ١. معنى عام يشير إلى "العمليات التي تستخدم للوصول إلى نتيجة معينة. ٢. معنى استطيقي "الفن كل إنتاج للجمال يتحقق في أعمال، يقوم بها موجود واع (أو متصف بالشعور).
- جليانوس Galien وراموس Ramus قالا: "الفن مجموعة من المبادئ العامة الحقيقية، النافعة، المتوافقة، التي تؤدي في جملتها إلى تحقيق غاية واحدة بعينها.
- سنيانا عرف الفن بمعنيين:

١. معنى عام يجعل من الفن "مجموع العمليات الشعورية الفعالة التي يؤثر الإنسان عن طريقها على بيئته الطبيعية لكي يشكلها ويصوغها ويكيفها".

٢. المعنى الثاني معنى خاص "الفن مجرد استجابة للحاجة، إلى المتعة أو اللذة لـذة الحواس، ومتعة الخيال. دون أن يكون للحقيقة مدخل إلى هذه العملية إلا إذا كان عاملاً مساعداً قد يؤدي إلى تحقيق هذه الغاية". فالمعنى الخاص الفني هـو: "عبارة عن غريزة تشكيلية شاعرة بغرضها) فلو عرف الطير وهو يبني عشه أنه يشعر بفائدة ما يصنع، لصح أن نقول أنه يمارس نشاطاً فنياً.

فالفن بمعناه العام "هو كل فعل تلقائي يعززه النجاح ويحالفه التوفيق "بشـرط أن يتجاوز البدن ليمتد إلى العالم الخارجي، فيجعل منه منبهاً أكثـر توافقـاً مـع الـنفس. فالفن هو عامل حيوي فعال يلعب دوراً هاماً في حياة "العقل" بوصفه الأداة الناجحة التي تعدل من البيئة القائمة على أحسن وجـه حتـى تـتمكن مـن تحقيـق أغراضـها وتنفذ مقاصدها".

- ويكرر سنتيانا تعريفه للفـن فيقـول: "مـا دامـت الفنـون الجميلـة في صـميمها ضروب من الإنتاج، يفترض فيها أن تجيء متضمنة لقيمـة اسـتطيقية، فيقـول "الفن هو متعة استطيقية أو لذة جمالية".
- والكتاب المحدثون يعرفون الفن على أنه (القدرة على توليد الجمـال). إن مـا يفرق الفن الذي نتحدث عنه عن فن الفروسية، وفن الرياضة أو فـن الطهـو هو الحالات التي نكون فيها بإزاء قيم اسـتطيقية تتجـاوز الأغـراض العمليـة الأصلية لهذه الضروب المختلفة من النشاط.
- "الفن هو أنقى نموذج مـن نمـاذج التجربـة الجماليـة"، هـذا النـوع مـن الموهبـة البشرية الذي لا يهدف إلا إلى التجربة الجمالية.
- يقول سدني كولفن: "أن الفنون الجميلة هي بين شتى فنون الإنسان تلك الـتي

تنبع عن نزوعه نحو عمل أشياء أو إنتاج موضوعات بطرق خاصـة. أولاً مـن أجل اللذة الخاصة المستقلة عن أي منفعة مباشـرة يستشـعرها في أدائـه لتلـك الأعمال، او إنتاجه لمثل هذه الموضوعات، وثانياً من أجل اللذة المماثلـة الـتي يستشعرها من مشاهدة أو تأمل تلك الأعمال حين يحققها غيره من الناس".

- أما كانط فقد فرّق بين الفن والمهنة وعرف الفن: "أنه نشاط تلقائي حر، فيحين أن المهنة صناعة مأجورة تهدف إلى المنفعة وترمي إلى الكسب، والفـن عمـل يقصـد من ورائه المتعة الجمالية الخالصة، بمعنى أنه لهو حر غايته اللذة الفنية بذاتها.
- وعرّف ديلاكروا العالم النفسي الفرنسي الفن: "أن الفن لا يبدأ إلا في اللحظـة التي يتمكن فيها المرء من الانصراف عن الطابع النفعي للحياة العملية، لكـي يحرر نفسه من حصار المنفعة وإرادة الحياة. ويرى أنه لا يمكن أني تولـد الفـن إلا حين تدع هموم الحياة ومطالب المعيشة متسعاً مـن الوقـت لظهـور "الحلـم" وللتفكير في شيء آخر غير ضرورات الحياة المادية النفعية.
- الفن نشاط حر يجعل للمتعة الفنية صـفة "النزاهـة الخالصـة"، الـتي لا تشـوبها شائبة من أغراض أو نفع أوم صلحة.
- عرّف المفكر الألماني لانج (Lang) الفن "أنه مقدرة الإنسان على إمـداد نفسـه بلذة قائمة على الوهم (Illusion) دون أن يكون له أي غرض شعوري يرمي إليه سوى المتعة المباشرة.
- أما الفيلسوف الإنجليزي سلي (Sully) فيقول (الفن هـو إنتـاج موضـوع لـه صفة البقاء" أو الفن هو "أحداث فعل عابر سريع الزوال يكون من شأنه توليد لذة إيجابية لدى صاحبه من جهة وإثـارة انطباعـات ملائمـة لـدى عـدد مـن

النظارة أو المستمعين، بغض النظر عن أي اعتبار آخر قد يقوم على الفائدة أو المنفعة الشخصية".

- ويقول هربرت ريد (الفن محاولة يراد بها خلق أشكال سارة).

نلاحظ مما سبق أن معظم المحدثين في علم الجمال لم يجدوا حرجا في أن يعتبروا الوظائف النفعية للعمل الفني لا تكاد تنفصل عن وظائف الاستطيقا. فهناك ثمة جمال في المنفعة الخالصة، دون أي إسراف أو مبالغة أو إغراق.

- أما الروائي الروسي تولستوي فهو في كتابه (ما هو الفن) أول من رفض أن يدخل مفهوم الجمال أو مفهوم اللذة في تعريف الفن. وخالف كل الفلاسفة السابقين في تعريفهم للفن المرتبط باللذة واللهو، والمتعة، واللعب، وفيض الطاقة، فقال أن هذا التعريف للفن بالاستناد إلى اللذة أشبه ما يكون بتعريف الغذاء بالاستناد إلى ما يسمى من متعة أو لذة. في حين أن المهم هو معرفة الدور الذي يلعبها لفن في حياة الإنسان أو الإنسانية بصفة عامة. فالمهم بالطعام هو أهميته الغذائية، فيجب الكف عن اعتبار الفن مصدر لذة، وينظر إليه على أنه مظهر من مظاهر الحياة البشرية.

"فالفن هو وسيلة اتصال بين الناس" فكما أن الإنسان ينقل أفكاره إلى الآخرين عن طريق الكلام، فإنه ينقل عواطفه عن طريق الفن. "فالفن هو ضرب من النشاط البشري الذي يتمثل في قيام الإنسان بتوصيل عواطفه إلى الآخرين بطريقة شعورية إرادية، مستعملاً في ذلك بعض العلامات الخارجية".

- "الفن ليس تعبيراً عن انفعال بقدر ما هو براعة خاصة في إثارات الانفعالات لدى الآخرين، عن طريق بعض الوسائل المصطنعة المحكمة أو باستعمال وسائل فنية يبتدعها الفنان لهذا الغرض".
- ليس الفن مجرد عاطفة أو انفعال بل هو صنعة أو مهارة".
- والمثال الفرنسي رودان قال "إن الفن عاطفة، ولكن بدون علم الأحجام والنسب والألوان، وبدون المهارة اليدوية، لابد أن تظل العاطفة القوية الجياشة عاجزة فاتر مشلولة".
- الفن هو "أسلوب خاص في نقل تجربتنا الفردية والاجتماعية إلى الآخرين بما في ذلك إدراكاتنا، وميولنا، وعاداتنا، ومفاهيمنا، وإرادتنا، ومعتقداتنا وكل ما يندرج تحت مفهوم "التراث الحضاري" بصفة عامة.
- ويعرف رودان الفن على أنه؛ التأمل وهو متعة العقل الذي ينفذ إلى صميم الطبيعة ويستكشف ما فيها من عقل يبعث على الحياة. هو فرحة الذكاء البشري حين ينفذ بإبصاره إلى أعماق الكون، لكي يعيد خلقه، مرسلاً عليه أضواء من الشعور، فالفن هو أسمى رسالة للإنسان لأنه مظهر لنشاط الفكر الذي يحاول أن يتفهم العالم وأن يعيننا نحن بدورنا على أن نفهمه".
- "الفن هو خلق عالم خيالي تكون وظيفته الأولى أن يجيء مخالفاً بوجه ما لهذا العالم الذي نحيا فيه".
- فإذا قلنا أن الفن إحساس وعاطفة أو خلق للصور أو تعبير عن الخيال، أو تعبير عن الماهيات فلن نستطيع أن ننكر في جميع الحالات أنه لابد أن يقترن بنشاط تركيبي إبداعي يكون هو الأصل في كل عمل فني".

- أما مالرو فيعرّف الفن: "الفن ليس أحلاماً وإنما هـو امـتلاك لناحيـة الأحـلام" لذلك جعل علماء الجمال مـن (الإبـداع الفـني عمليـة بطيئـة لا مجـرد الهـام مفاجئ".
- ويقول بول فاليري: "إن الآلهة لتجود علينا في طيـب خـاطر بمطلـع قصـيدتنا، ولكن علينا نحن من بعد أن نصوغ البيت الثاني".
- أما آلان Alain فيقول: "إن القانون الاسمي في مضمار الابتكـار البشـري هـو أننا لا نخترع شيئاً إلا بالعلم"، أي أن الفن أكثر من تخيل، أو حلم ما دام الفـن صناعة وعمل.
- ويقول ديلاكروا: "الفن عبارة عن نشاط صُنْعي... لأنه لا يمكن أن يكون ثمـة فن حيث لات كون هناك صناعة".
- ويذكر بيكون: أن "الفن هو الإنسان مضافاً إلى الطبيعة".
- ويذكر بيكون: أن "الفن هو الإنسان مضافاً إلى الطبيعة".
- أما شارل لالو ١٨٧٧ – ١٩٥٣ عالم جمال فرنسي فيقول: "إن الفن هو عبـارة عن عملية التحوير أو التغيير التي يدخلها الإنسان على مواد الطبيعة".
- يقول سوريو أن الفن هو "نشاط إبداعي من شـأنه أنـي صـنع أشـياء أو ينـتج موضوعات". فمعظم أفعالنا تتجه في العادة نحـو "أحـداث" في حـين أن لنشـاط الفني يرمي إلى إنتاج "موجودات أو تكـوين أشـياء" وهنـا يـربط بـين الصـناعة والفن وبقوله كل صناعة قد ترقى إلى مستوى الفن.
- "الفن هو لعب" لكن أي لعب هذا الـذي ينطـوي عليـه بنـاء منـزل أو تشـييد كاثدرائية؟ ويعلّق سوريو على ذلك فيقول: "ها أنـذا موجـود بمنـزل صـديق

لي: وها أنذا انتظر... ثم ها هو صديقي يشرع في عزف الأجزاء الأولى من Pathetiquel أن الباب لم يفتح ومع ذلك فقد اقتحم علينا الحجرة كائن ما! لقد أصبحنا ثلاثة: فهذا أنا، وذاك صديقي، وتلك هيا لمقطوعة الموسيقية!"

- "الفن نشاط عملي يرمي دائماً إلى إيجاد أشياء" وهنا نتذكر نظرية أفلاطون التي تزعم أن (الماهيات، أشياء) ونصفها نحن بالواقعية. إن مفهوم الشيء في نظر سوريو متضمن بالضرورة في عمل الفنان فيعني أن "الفن هو في جوهره إحساس بالأشياء" وهو يؤيد أفلاطون في أنه لا تسيطر على العمل الفني الذي يتحقق في المادة سوى الرغبة في خلع "ماهية" على المادة نفسها.

إن تعريف الفن ضمن مفهوم الشيء حل مشكلة العلاقة بين الصورة والمادة أو بين الشكل والمضمون. وأن مهمة علم الجمال هو تحويل المعرفة التجريبية التي يملكها المبدع إلى معرفة نظرية، وقد يبقى العلم بالصور لا شعوريا لدى الفنان خلال مرحلة الإبداع. لكن لابد من العلم الاستيطيقي لينقل المعرفة الباطنية في صميم النشاط الفني إلى دائرة الوعي أو الشعور. فالاستطيقا هي من الفن بمثابة العلم النظري من العلم التطبيقي المقابل له، ما دامت مهمتها تنحصر في وصف الصور والعمل على تصنيفها.

- العمل الفني لا يوجد إلا بوصفه صورة:

ومهما تعددت التعريفات حول الفن والحديث عن الموضوعات الفنية فهي لا تعادل بحال من الأحوال أي "عمل فني" مهما كانت ضالته. فليس في استطاعتنا أن نستبدل بالعمل الفني اعتراف الفنان أو ترجمته الذاتية أو مذكراته الخاصة... الخ، ما

دام العمل الفني هو جوهر كل نشاط فني، لذلك لابد أن يتجه اهتمام علم الجمـال بالعلم الفني نفسه.

- يقول فوسيون أن العمل الفني (هو الفن والفنان وهو ماثل بين أيدينا بوصـفه كلاً محسوساً له بنيته وطابعه وكيانه وحدوده الخاصة.
- أن العمل الفني ليس أثرا تحفظه الذاكرة أو يختزنه الشعور، بـل هـو موضـوع عيني أو شيء حي يشغل حيزا في المكان". هذا العلم الذي حققته اليد، لا زال ماثلا أمامنا، كان شـيئاً حاضـراً مـاثلاً أمـام الأقـدمين. فـإذا كانـت الوقـائع التاريخية مجرد ذكريات، فإن العمل الفني هو واقعة حاضرة تتمتع بقوة (البيّنة) Ecidence وإذا كانت كل آثار التاريخ محتاجة وإلى قرائن وأسـانيد أو شـهادة فان العمل الفني هو الذي يشهد لنفسه العمل الفني هو نسـيج وحـده وهـو لهذا يستأثر بكل انتباه علماء الجمال بوصفه جوهر النشاط الفني إن الفن في جوهره نشاط تأسيسي أو بنائي لذلك فان بعض علمـاء الجمـال المعاصـرين يعتقدون أن الدراسـة الجماليـة لـيس مـن شـأنه أن تضـعنا أمامـا لفنـانين أو المبدعين، إنما تضعنا وجهاً لوجه أمام (أعمال فنية) وموجودات مبدعة.
- الفن هو مجموعة الضرورات التي تفرضها نفسها على الفنان، بوصفها معيـاراً وسنداً يستعين بها الفنان في صميم تجربته الاستطيقية.
- ويقول ريمون بايير، "في الفـن مسـار سـحري، آنـي" أو مسـار يريـد أن يكـون كذلك"، ألا وهو ذلك الذي تلمحه لدى كبـار الرسـامين حيـث نـرى انتقـالاً عجيباً يتم كالسحر من الموضوع إلى العين، ومن العـين إلى القلـم، فـالمهم أن تجيء اليد لتحدث أثراً فالفن لا يوجد إلا حينما تكون (اليد) قد تحركت.

- الفن ليس من الفلسفة في شيء فليس في الفن نرجسية لأن الفنان لا يعرف التأمل السلبي، وإذا كان هناك مذهب فلسفي للفن هو فلسفة النجاح. ففي أعماق كل عمل فني متحقق إنما يكمن الدليل القاطع على تهافت المثالية".
- الفن هو بين شتى القوى الروحية التي يملكها الإنسان، تلك القوة الخلاقة التي تستطيع أن تبني عالماً بأكمله. أليس الفن هو ذلك الساحر العجيب الذي يوجه إلى العدم ضربة قاضية حين يدفع إلى الوجود بمخلوقاته اللامادية (كالسمفونيات، والملاحم العشرية، والكاتدرائيات والأهرامات والمسلات. إذن فما أحزاناً أن نقول: إن الفن هو أسلوبنا البشري في خلق عالم يكون غريبا عن (الواقع)، عالم لا يكون مناظراً له، ولا يمكن وصفه بأنه مجرد تعبير عنه. أما تلك المخلوقات التي يبدعها الفنانون، والتي طالما استهوت الناس في كل زمان ومكان، فهي كائنات عجيبة تجمع فيها كلمة "فن" ولكنها في الحقيقة مختلفة متباينة فما الذي يجمع بين القصيدة والكاثدرائية السمفونية؟ إنها تلك "القدرة الإبداعية"، التي يقدم الفنان بمقتضاها إلى عالم الوجود مخلوقات مهما اختلفت خامتها من ألوان أور خام أو كلام.

ومن أكثر التعريفات شيوعاً التي وردت على لسان معظم العلماء نذكر ما يلي: (١)

- الفن تعبير عن انفعال.
- الفن تعبير عما يثير الفنان في العالم الخارجي.

---

(١) محمود البسيوني، قضايا التربية الفنية، دار المعارف بمصر، ١٩٦٩م.

- الفن هو قدرة الفنان علىنقل أفكاره أو مشاعره للجمهور بحيث يستطيع هذا الجمهور أن يحس بها ويعيشها ويكتسب التجربة التي لولا الفنان ما كان له أن يكتسبها.
- الفن هو الطبيعة من وجهة نظر الفنان.
- الفن هو الابتكار لأشياء جديدة غير معروفة من قبل، ويصبح الإنسان قادراً على تعميمها والاستفادة بها في واقع حياته.
- الفن لغة اتصال ولابد من تعلم رموزها كي نفهم المعاني المندرجة تحتها.
- الفن لا يشمل إلا ضائع الخلق البشري وما يميز الفن عن العلم هو الدور الهام الذي تلعبه الحواس في دائرة الخبرة الجمالية، فضلاً عن اعتماد الفن على الخيال كما هو في الأدب. فلابد لشتى المنبهات الاستيطيقية أن تستثير لدينا استجابات التأويل أو التخيل أو الانفعال... الخ وليس من شأن الفن بالضرورة أن يستثير الإحساس والخيال بنفس الدرجة لكنه لابد أن يمس الواحد منهما الآخر على السواء. فالرواية مثلاً تخترق العينين لتتجه نحو الخيال. في حين أن (الصوناته) Sonate تتجه مباشرة إلى الإدراك الحسي، ولكن ليس هناك عملية أي إدراك حسي بدون إثارة للذكريات والصور الذهنية المختزنة.
- بقي أن نقول في هذا الموضوع أنه لابد أن ندخل في حسابنا عندما نعرّف الفن أن التجربة الاستطيقية لا تقتصر على الخلق والإبداع، وإنما تشمل التذوق والمشاركة الفنية. فليس الفن هو مجرد خلق لصور أو إبداعات لشيء وإنما هو نشاط تتولد عنه منتجات تصلح لأن تكون بمثابة منبهات أو مؤثرات تثير

لدينا بعض الاستجابات المرضيّة. فالعمل الفـني هـو (منبـه) أو مـؤثر حسـي يولد لدينا مجموعة من الأوجاع الجسمية والنفسية ويستثير بالضرورة انتباهنـا وملاحظاتنـا وحينمـا نكـون إزاء العمـل الفـني، فإنـه لابـد أن تجـيء بعـض الموجات الضـوئية والصـوتية أو أي وسـائل فيزيقيـة أخـرى فتنبـه أعضـاءنا الحسية وجهازنا العصبي ومراكزنا المخية لكي تدفع بها إلى الاسـتجابة لـذلك التنبيه. فنقول بأداء بعض الأفعال التي تتفـق مـع طابعنـا الخـاص، وحالاتنـا النفسية، واتجاهاتنا العقلية.

- يقول علي عزت بيجـوفيتش: إن الفـن لـيس إبـداعاً للجميـل خصوصـاً إذا اعتبرنا أن نقيض الجمال يس هو القبح وإنما الزيف[1].
- أما القديس أوغسطين فقد عرف الموسيقى على أنها (علم الحركـة) والحركـة تضم الزمن أن هي ضمت فكرة العدد. ويلاحـظ سترافنسـكي أن الموسـيقى تنبني على التتابع وهي بالتالي (فن زمن)، في حين أن التصوير (فن فضـائي). ويقول رولان مانويل بتعبير أبسط أن الموسيقى "هي لعبة النغم والزمن" فالزمن الموسيقي هو زمن تنشئة الموسيقى وتعيشه الموسيقى[2].
- أما جون ديوي فيقـول: إن التجربـة الفنيـة في حيـاة الشـعوب هـي تسـجيل واستعراض وتمجيد ما بلغته مـن حضـارة، وبهـا تقـاس نوعيـة الثقافـة الـتي يشارك بها الفنان.

---

(١) علي عزت بيجوفيتس: الإسلام بين الشرق والغرب، ترجمة محمـد يوسـف عـدس، الطبعـة الأولى، مؤسسة العلم الحديث، بيروت، ١٩٩٤م.

(٢) جان برتليمي، بحث في علم الجمال.

الفــن:

التعبير عن الفن يرتبط كما أسلفنا بالمخزون الثقافي والبصـري أن التعـبير عـن عاطفة إنسانية يحاول بها الإنسان التكيف مع بيئته ومجتمعه ما أنه يرغـب في تكـرار الإحساس باللذة الذي اعترته عند ممارسة الفـن ولا يخـرج تعـبير الإنسـان إلا مـن خلال تراثه الثقافي ورؤيته المتعددة.

ومخزون البصري والثقافي والذي يتكون خلال معايشته لمجتمـع مـا كـي يقـوم بإعادة تمثيلها بصريا من خلال العمل الفني.

لذا من الصعب تقديم تعريف دقيقا للفن وذلك لسعة تطور حركته مـن جهـة وتعدد المدارس الفنية من جهة أخرى.

فالفن يمثل استجابة من الفنان لم ينفعل به انفعالاً وجـدانيا عميقـا للفـن وهـو النافذة التي نطل بها على الجمال.

لقد أصبح الفن نتاج ثقافة وجزء منها وهو تعـبير عـن المجتمـع وفـرد وقضـية وحالة إنسانية أي أن الفن اليوم إذا ما خرج عن الإطار الزخرفي لتزيين المنازل، فهو تعبير عن الفنان وثقافته ومجتمعه.

أما الجمال فهو أمر نسبي ويعتمد على ثقافة الفرد المتذوق للجمال.

فالفن يقوم بالكشف عن النفس البشرية والتعرف على أسرارها متيحا للإنسـانية آفاق جديدة راقية لذا الفن له دور كبير في تقدم العلم والعلوم ورقي الأمم.

أن الفن خير ممثـل للطهـر وصـفاء الضـمير، ويحقـق عـن التعـبير عـن الفـرد والجماعة لذا نرى العمل الفني غالبا ما تجتذب أنظار المثقفين من المجتمع.

تعريف الفن:

لم يصل الباحثون إلى تعريف إجرائي للفن. وبالتالي لا توجد معايير لتقنينه وتقييمه والحكم عليه. فالقواعد تستخلص بعد إنجاز الأعمال الفنية الناجحة. كما يحدث في العلم، حين تستنبط القوانين بعد ثبوت صحة التجارب. والاستطيقا أو علم الجمال – كما يقول (جان برتيليمي) نابع من حصيلة النتائج الفنية الموفقة. ليس نموذجا أفلاطونيا في عالم المثل، يعيش بذاته ولذاته. كما أنه ليس هدفا، ولا قيمة له بين جماعة لات طلبه. يستمد القيمة من أنه يلبي احتياجا حيويا للجماعة، ويحمل لها أفكارا، ويعبر عن وجدان عام، وأنه مطلب روحي مجسم يمكن تجسيمه بالأعمال الفنية والنشاط الإبداعي. لذلك يستعصى الفن على التعريف الإجرائي. وبالرغم من أنه غير ملموس، فهو موجود بدرجة ما في الكائنات التي تسفر عنها الطبيعة، أو يبدعها الإنسان.

حاول الدكتور مجدي عرفة – في مجلة الإنسان والتطور العدد ١٥ – أن يقترب من تعريف الإبداع الفني فقال: إنه نتاج مستويين منا لتفكير: الأول فطري ذاتي بلا رموز تواصلية. والثاني راشد يتضمن رموزاً تواصلية: لفظية ورياضية وموسيقية وشكلية.ومهما يكن من اختلاف الباحثين الدائم حول تعريف الفن والجمال، فهم يتفقون بدون استثناء على أنه احتياج روحي إنساني، ضروري للتقدم واستمرار للحياة. وأن الناس بطريق أو بآخر ينتهجون مسلكا جماليا. ينقسمون بين مبدعين وذواقين، ليساعدوا قوى روحية بداخلهم.والإنسان يبدع الفن كما يبدع العلم والأخلاق والنظم السياسي والاقتصادية، والأدوات الحضارية والتكنولوجيا، لكي يتعرف على العالم ويدرك إمكاناته، ويسطر على البيئة.

تطور الفن عبر العصور وتطور مفهومه، بتطور الثقافة وتعقدها. تراكمت عليه نظريات فلسفية كادت تخفي رسالته التكيفية التي ما زال يؤديها. بهتت العلاقة البسيطة بين الشكل والوظيفة، خاصة في النصف الثاني من القرن العشرين، بعد أن وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها. ارتفعت صيحات تقول بأن الفن قائم بذاته ولذاته، وأن الفنان ينظر إلى داخل نفسه وليس إلى البيئة الخارجية. ظهرت فنون اللاشكل الناجمة عن اللاوعي والحرية الفردية المطلقة. ولم تلقي أي رواج لها كفنون.

إلا أن التعريفات الوصفية الحديثة لكبار الباحثين المعترف بهم مثل (جيروم ستولنتر) تحمل المفهوم الثابت للفن يصفه في كتاب (النقد الفني) الذي صدر مؤخراً باللغة العربية بأنه (تجسيد أحلام وخيالات باستخدام رموز وصور وأفكار تدل على المحتويات ويمكن قبولها جماهيريا، وتفسيرها على وجود مختلفة وأن القيمة الجمالية توجد في العمل الفني. ويعرف الجمال بأنه الجاذبية، لكن الأعمال الجميلة ليست فنية بالضرورة. ويفسر الموقف الجمالي بأنه (إدراك موضوعات طريفة).

الفن في رأي المفكرين:

الفن: شأنه شأن الرياضة هو منفذ للتنفس المتعلق بالطاقة ويصرفها في اهتمامات مثل الرسم والنحت والشعر والموسيقى والرقص والنشاطات العلية والرياضة (ويلز).

الفن: أن الفن ضرب من النشاط البشري الذي يتمثل في قيام الإنسان بتوصيل عواطفه إلى الآخرين عن طريق بعض العلامات الخارجية (تولستوي).

الفن: مجرد تجربة أو خبرة وأن هذه الخبرة تأتي من تفاعل الفرد مع بيئته مما يصدره دائما إلى محاولة التكيف مع هذه البيئة لتحقيق التكامل والتوازن مع البيئة لغرض تحقيق الإشباع الذي صاحبه نوع من اللذة، كما أن ارتباط الخبرة يوازيه ارتباط الحضارة (جون ديوي).

الفن: إذا اعتبر وظيفة الفن الأساسية هي تزويد الناس بالمتعة الصافية دون اعتبار القيمة الاستعمالية وصنف مجالات الإبداع الفني حسب أهميتها (أرسطو).

الفنون... ما هي

الجواب ليس صعبا عند بول فاليري: (أنه ما يبعث على اليأس)؛ وعند بير نسون: (أنه ما يسبب اللذة)؛ وبالنسبة لأرسطو وألان: (وهو ما ينظم الشهوات)؛ وروادان يعتبر الفن أنه (ما يهدف إلى تمرين الفكر على فهم العالم)؛ وتوماس مان يقول (إنه مجرد تعزية)؛ وأفلوطين يراه أنه (علامة نفسه فقط)............ ولو تابعنا البحث عن التحديدات المعطاة إلى الفن خلال التاريخ، لتأكد لنا أنها ذات تنوع، وتناقض يظهر أنه من بين كل ما أنتجه الإنسان خلال التاريخ يبقى الفن الأكثر غموضاً، ويعقد مسيرة كل محاولة تهدف إلى دراسة الفن كأحد العلوم الإنسانية، كالاقتصاد أو السياسة أو التاريخ أو الاجتماع، أي كل محاولة تهدف إلى استخلاص قوانين من تاريخ الفن لتفسير ولادته وتطوره وقيمته وانحطاطه.

يعود أول إنتاج فني وصل إلينا إلى العصر الأوريناسي، أي إلى حوالي أربعين ألف سنة قبل المسيح، وما بقي من فن تلك الحقبة هو عبارة عن بضعة رسوم وحوالي عشرة تماثيل عثر عليها في بعض أرجاء أسيا الصغرى. ومنذ ذلك لاحين وحتى اليوم يستحيل الحديث عن أي مجتمع لم يعرف الفن على الإطلاق.

أحياناً، وفي بعض الظروف التاريخية الحرجة، كالحروب والكوارث الطبيعية والأزمات التي تهدد مصير مجتمع ما، يعتقد البعض أن الاهتمام بالفن والجمال ليس له ما يبرره. ولكن التاريخ يظهر لنا عكس ذلك. فكم من المدن والمجتمعات البشرية والحضارات، التي تعرضت للتدمير والإبادة خلال التاريخ؟ وكمن من الناس تعرضوا لقوى الشر والهزيمة السياسية والعسكرية والأزمات الحياتية التي

غيرت في مصائرهم؟ ومع ذلك كان الفن دائما موجودا حتى عند أكثر الشعوب خشونة وقسوة، والتي نسميها في العصر الحديث (بربرية)، وعند أكثر الشعوب تعرضا للهزائم والاضطهاد والإذلال.

من الممكن أن يتعرض إنتاج فني معين للانقطاع نتيجة كارثة معينة. ويمكن لبعض الأعمال الفنية أن تدمر وأن تفني في ظروف معينة. ولكن الفن كان يولد من جديد باستمرار. وهذا ما يؤكد على أن الفن ليس جزءا من الكماليات، بل أن الحاجة التي يجيب عليها هي أساسية. أنه ضروري. وهذا ما يراه بالذات في العراق أثناء فترة الاحتلال البغيض... فقد توقفت حركة الفنون توقفاً مؤقتاً... لكن الفنان استمر وبإصرار بطريق الإبداع فاستمرت الحركة الفنية.

حتى منتصف القرن التاسع عشر، كان الفكر الأوروبي يتوقف عند تطلعه إلى الفن أمام الجمال. وهذا ما دفع هيغل إلى أن يكتب في الفصل الأول من الجزء الأول من كتابه (علم الجمال) – وكأن الأمر يأتي بمثابة تحذير – ما يأتي: (ويبدو أن الفن عاجز عن تقديم نفسه كموضوع لدراسة علمية، لأنه إنتاج صادر من الخيال الذي يتمتع بكل غنى الطبيعة، بالإضافة إلى إمكانية خلق أشكال جديدة يستخلصها من نفسه. أما كل علم فهو علم الضروري، وليس علم صدفي). ومن هذا القول يبدو أن هيغل استعمل عبارة (الفن) بدلا من عبارة (الجمال)، خاصة وأننا نعرف جميعا أن دراسته كانت حول علم الجمال. أما الاعتراف بأن للفن، أي للجمال الاصطناعي، وظيفة معينة، ودراسة وظيفة الفن ودوره الاجتماعي ومحاولات استكشاف القوانين التي سادت تاريخ الفن.

٢ -عناصر العمل الفني التشكيلي وعلاقتها بالتعبير

أن العلاقة مهمة بين بنية الشكل والتعبير، أي عناصر الشكل كـالخط واللـون والمساحة والحجم وغيرها، وقيمة الشكل التعبيرية تبرز من خلال المادة الخـام الـتي هي جزء من العمليـة التعبيريـة، إن المـادة الأوليـة للفنـان كالحجـارة والخشـب أو الحركات الجسدية أو الصوتية أو الكلمات الشعرية هي وسـائط حسـية وهـي لغـة مخاطبة الجمهور وهي وسيلة الاتصال التي تملي على الفنـان شـروطها وتـتحكم في حريته وإمكاناته التعبيرية "وقد يمتلك الوسيط المـادي خصـائص جماليـة وإمكانـات تعبيرية تلهم لفنان وتقود انفعالاته"[1]، وقد تسـمح الخامـات الطبيعيـة بتعـبير أكثـر تلقائية، فالمادة الخام تـثير خيـال الفنـان وهـو يمنحهـا قيمـة تعبيريـة، وفي مؤسسـة (الباوهاوس) وضع (جوهانس ايتن) صياغة جديدة للعلاقة بين الفن والمادة الخام، وذلك لكي يجعل من المادة الأولية أداة تعبير عنـدما تضـاف إلى خواصـها الفعليـة، علاقة صانعها بها، والناظر إليها، يقول (ايتن) "أن المصور يمتلـك كوسـائل تعبيريـة، خطوطاً وأشكالاً، نوراً وظلمـة، وألوانـاً، مهمتـه كفنـان أن يحقـق بهـذه الوسـائل وباستخدام نسب جيدة علاقات للإشكال جيدة، وتوزيعاً جيداً للتناقضات الملونـة، وأن يخلق عالماً ينبض بالحياة معبراً ذا أثر، ومـن هـذه الوسـائل المسـتخدمة بحسـب المقاييس كوسائل تعبير ينبثق بالنهاية العمل العبقري.

وعندما يبني التعبير كقوة مفهومية تفـرض تأسيسـاً علاقتهـا بالشـكل أن كـان مغلقاً كما في الفنون الكلاسيكية والواقعية، أو كان مفتوحـاً كالتطبيقـات الشـكلية المعاصرة التي اعتمدت التزاوج الشكلي التجريدي أو الهندسي أو المساحات اللونية

---

(١) مصطفى ، عادل. دلالة الشكل. دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، ٢٠٠١،ص ٩-١٠.

والخطوط غير المضمونية. والشكل قد يحقق البناء في العمل الفني، ولا يتعارض الشكل مع التعبير "فمتانة البناء تقترن بالأصالة والجودة، فأحسن الموسيقى بناءاً هي بعينها أحسنها تعبيراً، ولهذا السبب ليس للبناء هدف أخر غير التعبير.

ويربط البناء التعبيري بعلاقة ضمنية مع الخط واللون، وقد يكون هناك الخط المعبر عن الشيئيات داخل البناء الفني العام للوحة باستطالته المبالغة أو باختصاره بقصد تكثيف الشحنة الانفعالية داخل المضمون العام للعمل الفني، وقد تكون الخطوط المعبرة عن شكل الجسد البشري تتلاعب بالشكل البشري بشكل انفعالي، ومن خلال الخط يمكن التركيز على الأشياء الثانوية البسيطة وإعطائها أهيمه تشكيلة مركزة داخل البناء الفني العام، ليؤكد مفهوم فلسفي واجتماعي ويكن الخط المعبر عن التلقائية أو البدائية في تكرار فطري وتفاصيل ثانوية أو قد يعبر عن قيم زخرفية تكرارية، أو أنه يؤكد الرمز داخل القيم الفنية التشكيلية في انحراف تعبيري للنسب التقليدية المتعارف عليها، "وقد تظهر الحرية المطلقة في تحرير الفنان من تحريف النسب لخلق علاقات جديدة أو إدراك معبر"

والخط تلك المفردة الثرية للتعبير عن أهداف مختلفة ولإظهار عاطفة أو حركة ما، وقد لا ينفصل الخط عن اللون أو قد يستعض أحدهما بالأخر، وفقاً لدرجات الوعي التعبيري والأسلوبي الذي تؤطره فترة زمنية معينة، وقد يرتبط اللون بالحركات الفنية فكرياً وشكلياً، فمثلاً أرتبط مع لاتجاه الفني (للوحشيين) بأن جاء بتعبيرات صارخة حادة، ومن خلال الألوان يمكن اختيار موضوعات مقاربة لها "فاللون وسيلة للتعبير، ومن خلال تقابل السطوح الملونة تتجسد الحركة أو الفكرة والتعبير".

اللون الخيال والسحر

إن اللون هو الأداة المفضَّلة لهذا التعبير القادر على إيقاظ بعـض المشـاعر عنـد بعض المتفرجين. إن مَلوَن ديلاكروا المشكل والمثبت بجذر، ويعطي أكثر من الرسـم "استمراراً" لنيّة الفنان "كما أن الحلم موظّف في جـو خـاص لـه، كـذلك إن التصـور الذي أصبح عملاً فنياً، يحتاج أن يتحرّك في وسط مُون مميز بالنسبة إليه (بودلير ص ٣٢٧). ولقد ركّز بودلير بشكل خاص علـى أهميـة التبـاين بـين كـل مـن الأحمـر والأخضر في تآلف سُلم الألوان في لوحات ديلاكروا. فالأمر يتعلـق هنـا بتحـديث تقني يقود حسب سينياك إلى المنهج الانطباعي الجديد: فالأخضر يتألف من الأصفر والأزرق، ويملك إذاً كَمُلْحَقٍ له اللون الرئيسي الثالث، وفق قانون التباين المتـزامن لشوفريل (١٨٣٩). لكن هذه التتامية الموجودة في لوحات وجوه الهنـود لصـاحبها كاتلين (صـالون ١٨٤٦). والـتي اكتشـفها بـودلير، تترجـم بخاصـة مشـهداً ذهنيـاً تستحضره القصيدة البودليرية "المنارة" على نحو جيّد:

"ديلاكروا، بحيرة من الدماء، مسكنة بالأرواح الشريرة" تظلّلـه غابـة مـن الأرز، خضراء دائماً".

بمفارقة نجدها عند كل من كلي وكاندنكسي، نال اللوحـات في الوقـت الـذي تتوقف فيه عن محاكاة الطبيعة لتعبر عـن الضـرورة الداخليـة بعـض الاسـتقلالية، وتصبح قبل كل شـيء مسـافة مُلونـة (إن بعـض ملاحظـات غوغـان تؤكـد هـذه الفكرة). إذاً، ليس ثمة أي كره لتقنية ديلاكروا، بل على العكس:

"إذاً، يذهب ديلاكروا من مبدأ أن اللوحة يجب قبل كل شيء أن تصوّر. فكـرة الفنان الحميمة، تلك الفكرة التي تسيطر على النموذج مثلمـا يسـيطر الخـالق علـى

المخلوق؛ ومن هذا المبدأ يُسْتَنتج مبدأ ثانٍ يبدو للوهلة الأولى مناقضاً للمبدأ الأول، ألا وهو أنه يجب أن ننتبه إلى وسائل الإنجاز" (بودلير ص ١١٨).

ومن هنا، تلك العبارات الشهيرة التي يفتتح بها ديلاكروا فن الرسم الحديث: "إن فن الرسم لا يحتاج دائماً إلى "موضوع" (يوميات ١٣ كانون الثاني/ يناير ١٨٥٧) وبشأن لوحة غيريكو التي تصوِّر جثةً من أقدام وأذرع، يقول ديلاكروا ذاك هو أفضل حُجة لصالح الجميل كماي نبغي فهمه". (اليوميات ٥ آذار ١٨٥٧). والحال أن الموضوع الحقيقي ليس إلا الرسام ذاته وعواطفه.

ففن الرسم لم يعد تعبيراً بمعنى أن تكون اللوحة صورة أو علامة تعود إلى موضوع خارجي وفق علاقة مناسبة، إن لوحة مثل "نساء الجزائر" هي تحقق لموسيقى فورية، تملك رناتها الروحانية في النغمات المتممة لها. "إننا نجد في اللون التوافق والنغمة والطباق (بودلير ص ١٠٥).

وإذا تذكرنا عبارات أفلاطون الحديثة عن فن الرسم، فن عبارة بودلير تلك (أثناء المعرض العالمي لسنة ١٨٥٥، ص ٢٣٧)، تظهر وكأنها تجلّ لاستطيقا جديدة تقطع مع العبادة الأفلاطونية الخطوط والأشكال الواضحة.

"إذا نظرنا إليها من مسافة كبيرة لا تسمح لنا بأي تحليل أو حتى بفهم للموضوع، تُطْبع مسبقاً لوحة "ديلاكروا" على النفس انطباعاً غنياً، سواء أكان الانطباع ذاك سعيداً أم حزيناً: وكأن هذا الرسم يقذف كالسحرة والمغنطيين، فكرة من على مسافة. إن هذه الظاهرة الغريبة ترجع إلى قوة التلوين وإلى التوافق التام لإشراق الألوان وإلى الانسجام المعين سلفاً في دماغ الرسام بين اللون والموضوع".

إنما يرفض بودلير الخيار الأفلاطون: إما الجوهر الجميل الدائم وإما المظاهر العابرة والوهمية. في الواقع، إن "الجميل هو غريب دائماً" (ص ٢١٥) بالنسبة إليه، أي هو فردي. ويؤكد المعرض العالمي لسنة ١٨٥٥ المخصص للإنتاجات الصينية، قول بودلير ذلك، في فكرته أن الجميل مرتبط بالفردانية وبالغريب وبالعابر وبالالتقاء (كما في رسومات كوستنتان غيس، رسام الحياة الحديثة).

وعندئذ، فإن أوج الفن ليس في أمثلة الطبيعة وبالتالي في محاكاة جوهرها (كما اعتقد مؤسس الأكاديميا)؛ إنما يلزم أن يكون الفن متكلّفاً، لأنه يجاوز وينكر الطبيعة. إن كل من التأنق والموضة والماكياج و "الجنَّات الاصطناعية" ليست إلا طرقاً متعددة لتحويل الطبيعة الفاسدة. والمرأة التي هي كائن طبيعي إلى حد بعيد، أي عكس المتأنق، يجب أن تبدو جذابة وفوق الطبيعانية، ويجب أن تتحول إلى صنم وأن "تستعير من كل الفنون وسائل الارتفاع إلى فوق الطبيعة، تبحث استطيقا بودلير إذاً عن حقيقة الفن في الكذب المرتفع عن الواقع، أي في التكلّف:

"أرغب في العودة إلى الديوراما، حيث السحر الفَظّا لكبير يفترض عليَّ توهماً نافعاً. أفضِّل تأمل بعض ديكورات المسرح حيث أكتشف أن أغلى أحلامي قد تحققت فنياً وتراجيديا. لأن هذه الأشياء غير الحقيقية تراها على نحو كبير أقرب بكثير إلى الصواب، فيما أن أغلب رسامي الطبيعة كذابون لأنهم أهملوا بالذات الكذب. (صالون ١٨٥٩، ص ٣٨١). إن هذا التحويل الجذري لحقيقة الفن (إذ التعبير يحل مكان المحاكاة) لا يمكن فهمه إذا لم نذكرا لدور الرئيسي الذي لعبه تطور تقنية أصبحت هي "الفن" المميِّز للعصر الصناعي ألا وهي "التصوير". إن اختراع الداكيرية (آلة تصوير) عام ١٨٣٨، قد نتج عنه كنتيجة أولى تحرر الرسم من

ضرورية المحاكاة. فوظيفتا "التوثيق" والاحتفال اللتان كانتا من وظائف فن الرسم منذ العصر الوسيط قد تحررتا منه الآن، وفي هذا الصدد، يمكن أن نقرأ لوحة "الإهداءات" إلى ديلاكروا و "سيزان دي فانتين لاتور"، بعد لوحة "المحترف" لكوربيه، على أنها "وصايا". كلن أي تأثير يمكن لفن التصوير أن يتركه على فن الرسم؟ إنه يسمح أولاً بمقابلة ما نعتقد أننا نراه بما تراه العين فعلاً. إن "غيركو" المحب لركوب الخيل، يعطي للجواد العتيق في سباق "دَرْبي"، للخيول في "إبسوم" هيئة لا تمتلكها الخيول المتسابقة أبداً (راجع غومبريش قصة الفن، المقدمة). لكن، ليس من المؤكد أن اللحظية التي تجمّد الحركة، تعبر فعلاً عن الواقع المُدْرك. يمكننا مثل برجسون اعتبار أن العين تدرك من خصْر الجواد، شكلية متميزة تبدو أنها تملأ وتبرز من الخصْر، فيما أن الصورة الفوتوغرافي، تحلِّ وتشتِّت وتدمِّر هذا الحَدْس الفريد للمدة الزمنية (التطور الإبداعي، ص ٣٣٢)، بحيث يبدو أن غيريكو محق في رسم "عرض الجسد (الجواد على الأرض". (راجع ميرلوبونتي الباصرة والبصيرة ص ٨٠). إلا أن فن التصوير يقتل الأكاديمي في تمثله للجسد أني عوِّد العين على قبول لتشويه وكأنها لحظة من إيماء: يمكننا على هذا النحو أن نرى رساماً مثل فرانسيس بيكون يستوحي لوحاته من صور مويبريدج. وعلى نحو عام، ليس فن التصوير تسجيلاً للواقع المدرك: إنه يعيِّن الحدود للحقل المرئي ويجمِد الخطة، المرئية الآحادية ويعيد إنتاج الألوان والقيم وفقد سُلّم من الألوان محددة باللون الرمادي (راجع غومبريش، الفن والوهم. إلا أن فن التصوير لم يعط فقط للرسامين المحدثين باصرةً جديدةً، متحررة من الأفكار المسبقة، أي عيناناً انطباعية، إنما حوّل كذلك في المقابل الرؤية التي يمكن نيلها من اللوحات القديمة. ولقد وصف "والتر بنجامين" نتائج هذا التحول في كتابه (العمل الفني في عصر إعادة إنتاجه التقني). وهو يبيّن كيف أن

إعادة إنتاج اللوحة يدمِّر ما يقوم مقـام حقيقتهـا، أي تلـك "الهيبـة" الـتي يمنحهـا لهـا وجودها... هنا والآني. فلا تعود اللوحة "غريبـة" بـالمعنى البـودليري، لتصـبح شـيئاً تتناقله الأيدي وقد نسخت إلى آلاف من النسخ، وأصبحت ظاهرة عامـة. صـحيح أن مالرو في مؤلفه "أصوات الصمت" قد اعتبر أن "المتحف الخيالي" يسمح للفن بوعي ذاته وبكشف أساليبه، دون الأخذ بالاعتبار بتباينات المادة، والحجم والموضع. فمـع فن التصوير "ابتدعت الفنون التشكيلية مطبعتها" إلا أن "المتحف الخيالي" ميْت أكثر من المتاحف الحقيقية. وبودلير الذي أدرك حسـنات فـن التصـوير حيـث آثـاره الماديـة تعوِّض "الـوهن" في ذاكرتنـا وتصـمد [أكثـر] أمـام الزمـان، يـرى مـع ذلـك في فـن التصوير، التهديد الأمثل للعنصر الصناعي. فالشـاعر الـذي كـان يقـول إن "تمجيـد عبادة الصور" هو شغفه الوحيد، يتنبأ بحق بالتكاثر الهزيل للصور الميكانيكية.

الثقافة الفنية والفنان المعاصر

(الفن في سبيل الحية أو المجتمع أو الغد الأفضل، حيث كان الأدب يعتبر جزاءً من الفن تحت مظلة الفلسفة والأيديولوجيا.

ولعل التجربة المثيرة التي خاضتها الثقافة الفنية في العصر الحديث أبعدتها قليلا عن الثقافة الأدبية. وفي الغرب المعاصر وفي مناطق أخرى من العالم توغل الثقافة الفنية بوضوح إيغالا شديدا في التواصل، بل الاندماج، مع الثقافة التقنية، بحيث أصبحت الآلات الذكية والحواسيب جزءا لا يتجزأ من عمليات الخلق الفني في مختلف الفنون الجميلة كالموسيقى والرسم والنحت، ناهيك عن التصميم والتصوير وفن الغناء، وكلها التحمت التحاما بالتطورات التقنية. وبالمناسبة تشير متابعة باب الفنون في قواعد المعلومات إلى كثرة المجلات والمنشورات الورقية والإلكترونية المعنية بتجارب الفن والتكنولوجيا، كما توحي المؤلفات والمنتجات الحديثة في الفنون بضآلة الإنتاج الفني غير المتصل بالحاسوبية. وقد يكون هذا الأمر من أسباب ازدهار هذه الثقافة وعدم قلقها من منافسة الثقافة العلمية التقنية في المجتمعات المصنعة، مع العلم أن الساحة الفنية لا تخلو من اعتراضات وتحوطات وتوجسات من الآلة التقنية، وإن كانت أقل بكثير من اعتراضات المؤسسة الأدبية، أي أن الأحكام العامة هنا تتصل بالتيار العام Mainstream ولا تنكر وجود آراء معارضة بل اعتراضات شديدة اللهجة لتقاربا لثقافتين، وهذه صفة عامة لطبيعة التفكير والإبداع في المجتمعات المتطورة).

التصميم والعوامل الخارجية المؤثرة عليه

يبدأ دارسو الفن دراستهم بعناصر وأسس التصميم من خلال الطبيعة والطريقة التي بنيت بها العديد من الهيئات المتنوعة والمتداخلة.

فالمصمم حين يجرب ويتعامل مع متغيرات مختلفة من عناصر وأسس التصميم... فقد يثبت المصمم عدداً من تلك المتغيرات ويجرب بمتغير واحد أو أكثر فعلى سبيل المثال قد يتناول المصمم وحدة تشكيلية بسيطة كالمربع أو مثلث أو الدائرة كأساس لعمله الفني ويثبت مساحتها ولونها بينما يجري جهده التجريبي على حركاتها وتكراراتها في مصنوعات وتنظيمات مختلفة تتزايد في بعض أجزاء العمل الفني المصمم وتناقض في البعض الآخر...

ومن هذا المنطلق نجد بأن التصميم يتأثر بعوامل خارجية عن البناء الفني ذاته... حيث أن المصمم لا يعبر عن إحساساته الفنية في فراغ... ولكنه يستعمل في ذلك التعبير خامات وأدوات متباينة ويهدف من ذلك التصميم إلى سد حاجات إنسانية أو اجتماعية معينة...

ونجد بأن لكل تصميم وظيفة يقوم بها وتؤثر عملية الإخراج الفني بالعوامل التالية:

١. الخامات والمهارات الأدائية المتصلة بالفنون.

٢. وظيفة العمل الفني.

٣. الموضوع.

الخامات والمهارات الأدائية المتصلة بالفنون

الخامات وطرق استخدامها في بنـاء الشـكل المصـمم. فكلمـا اتسـعت معرفـة الفنان اتسعت معرفته بإمكانيات الخامة وطرق معالجتهـا ويـؤدي ذلـك إلى ازديـاد أفكاره التخيلية وقدرته على الخلق والابتكار.

فالخامات مصدر لا نهائي لإلهام الفنان الحساس فقـد تـوحي ألـوان الخامـات وقيمها السطحية وصفاتها الأخرى للفنان ابتكارات عديدة في التصميم... كمـا أن للخامات قيود تفرضها على الفنان بحسب اختلاف الخامة. كما أن اختبـار الخامـة خاضع للوظيفة التي سيؤديها العمل الفني.

وكما يجب على الفنان أن يكـون ذا خـبرة بـأنواع الأدوات الـتي تسـتخدم في العمل الفني... حيث بأن لكل أداة من الأدوات إمكانياتها الخاصة...

ولو أردنا توضيح المقصود بالخامات والأدوات في برامج التصميم كمثال:

برنامج الفوتوشوب... أو الكوريل دروو أو الانديزاين.

نجد بأن الصور التي تستخدم في العمل تعتبر هي الخامة الأساسية المسـتخدمة. وكل ما هو مستخدم من فلاتر أو فرش وبتأثيراتها المتنوعـة... الاسـتايلات... الخ تعتبر هي الأدوات التي تؤثر في التصميم.

ولكل أداة وظيفة وتأثيرات وتطبيقات معينة...

لذلك على الفنان أن يجرب جميع إمكانيات برامج التصميم لكي يكتشف كـل إمكانيات هذا البرنامج لكي يتعامل مع التصميم بشكل مبتكر...

أهمية الفن

هناك ثلاثة عوامل تكون حاجز ثقافي يقـف بـين المشـاهد والاسـتجابة الفنيـة وهذا الحاجز يقوم على ثلاث أسس:

(الافتراض – الاتصال – الشعور).

١. الافتراض الذي يدين به الكثيرون وهو أن بوسعهم التفريق بين العمل الفـني والشيء الذي لا يدخل ضمن هذا التعريف فهم لديهم رؤية محدودة لطبيعـة وشكل الرسم المشروع أو قطعة النحت أو العمـارة المصـممة.... ويرفضـون نتاجات الفنانين التي لا تتماشى مع النسق المتوارث والمقبول.
٢. الاتصال المحدود جداً بين الجمهور والأعمال الأصلية التي تعتبر شواهد حقـه على الفن الأصيل وهذا يبدو بقلة المعارض حتـى وأن ذلـك يؤلـف معضـلة وليس حلا بسبب الفرق الواضـح بـين الأصـل والصـورة المنسـوخة الـتي لا تعطى نسيج ومادة وأبعاد العمل الصحيحة.
٣. الشعور بالإحباط والعداء اتجاه الأعمال الفنية التي تتخطـى المعرفـة والإدراك المألوف لدى المشاهد.

إذاً كيف يمكن التمهيد لتذوق الفن؟

يقول "ناثان نوبلر في كتابه (حوار الرؤية) في معرض رده على هذا السؤال:

في رأيي أن التمهيد للتذوق الفني يجب أن يبدأ بمحاولة إلغاء حاجز سوء الفهم والهوى المسبق الكامن في نفس المشاهد غير الملم.

عليه أولا أن يعثر على الخيط الموصل بين فنون الماضي وفنون هذا العصر وأن يوفر له عرض منطقي وصحيح لطبيعة الفنون البصرية يساعد على إزالة حالة الارتباط والشك لديه تجاه مهمة الرسام والنحات والمعمار المعاصر. وأخيراً يجب أن الحاجة إلى طرف ثالث يقول له ما الذي ينظر إليه ولماذا ينظر إليه وما المفروض أن يعني.... وأخيراً:

أن تذوق الفن لا يمكن تلقينه فهو ينمو في المشاهد حين يكون مستعد له ولن ينمو إلا إذا قام الاتصال المستمر بين المتحسس والعمل الفني.

من هنا نرى من الضروري والمهم أن يعي كلا من الفنان والناقد أهمية الربط بين فنون الماضي واليوم في طرحه وحواره مع الجمهور لأن الاقتراب من الجمهور بهذا الجانب يحقق الألفة بينهما ويجعل العمل الفني قريب من المشاهد وفي اعتقادي أن الطرح المتناقض والغير واضح والمعقد أحيانا كثيرة بقصد أو بغير قصد من الفنان يوجد هذا الإرباك والإحباط والشك من المشاهد وبالتالي تحدث فجوة عميقة بينهما قد يصعب ردمها.. وتلك آراء.

ولكل منا أرائه وأفكاره وفلسفته ومحك النجاح هي الحياة والبقاء للأصلح ومشكلة الحياة أن الجميع يظن بأنه على صح والآخرين على خطى الأخطاء سائرون ولابد من القول بأن الاختلاف في الرأي لا يفسد للود قضية فلولا هذه الاختلافات ما تطورت الحياة وما أبدع البشر وما تم انتقاء الأفضل (وربما كان واحدا من أعظم فتوحات العقل البشري الحديث في مجال فلسفة التاريخ والحضارة المقارنة اكتشافه بأن ما يجمع من مختلف ثقافات العالم وحضاراته هو عينة ما يقرن بينهما أي اعتقاد كل واحد منها المتنافي واعتقادات سائرها بأنها مركز العالم.

ومن مقارنة المدرستين يمكننا القول:

١. الفن للفن ضرورة للبشر لا غنى عنها لأنها تشحذ الذات البشرية وتبينها كما هي على فطرتها.
٢. الفن للحياة أنتجت لنا إبداعات تحت ضـغوط معينـة بـل وأفـرزت مبـدعين قاموا بإبداع فنون لم تظهر إلا بعد انتهاء الضغوطات ومنهم من فر إلى خـارج بلاده ليسهم في التراث العالمي نتيجة الوضع الذي كـان فيـه فكـأن الإحبـاط الذي وصل إليه أنتج إبداعا وربمـا كـان هـذا مصـداقا لنظريـة فرويـد في أن الإبداع نتيجة حتمية للإحباط.
٣. الفن للحياة هو استمرار لرغبة الفرد الأنانية في الاسـتحواذ علـى كـل شـيء والدفاع عن معتقده.
٤. الفن للفن هو استمرار لرغبة الإنسان في التمتع بالحياة والتصرف بفطرته.

معنى الفن

أن الإنسان يفعل مبتغاه دون الرجوع إلى مراده والمبتغى هنا ما يرغب في فعلـه ومراده الهدف المنشود من عمله فالإبداع والفن نابع من ذواتهم ولا يهم بأي شـك كان وما سينتج عنه بل أن ما ينتج عنه قـد لا يكـون في حسـبانهم علـى الإطـلاق وهذا من أرقى درجات الفن المستلهم من الـذات البشـرية النقيـة الصـافية الملهمـة وسلفادور دالي هذا الرسام العبقري الذي قبع في صومعته يرسـم ويرسـم ويرسـم ولا يدري أن رسومه هذه التي صنعها في عزلته الشهيرة هي ذاتها المعبرة عـن واقـع مجتمعه فهل أخبره أحد بهذا!! من المفارقات التي لا تحدث إلا في مثل هذه الظروف الغير عادية أن دالي لا يعرف عن هذا شيء ولكنه كفنان فعل ما فعل وأبدع لينجز عملا ذكراها ما زالت ما دام هناك من يتذوق الرسم وأنا على ثقة كاملة بأن دالـي هذا الفنان الذي وضع بصماته التاريخية علة فن الرسم لم يكن ليبـدع هـذا الإبـداع لو كان بأمر من أحدهم أو كان بتعليمات فوقية أو بضغط بان عليك أن تفعل كـذا وترسم كذا وتغير في تقاسيم لوحتك أو أن تضيف عليها مـا هـو كـذا أو لـو أنـك خففت من درجة ألوان هذه اللوحة لو فعل معـه هـذا سـتكون النتيجـة شـيئين لا ثالث لهما أما أن تكون لوحاته باهتة كسحاب الصيف أو أنـه تمـرد ومـزق لوحاتـه وبعثر فرشاته وأسكب ألوانه على وجه من يأمره بالإبداع.

والفن للفن هي أصل للذات الغارقة في ذاتيتها (مـا يميـز الفرديـة تحـددها أي اتخاذها مضمونا محددا ولهذا فإن الكي ينبغي أن يتخـذ أشـكالا جزئيـة ومـن هـذه الناحية فإن الفن لا يستطيع أن يقنع بتمثيل حالة عامة للعالم بل يجب عليـه أن يبـدأ بتمثيل محدد ومن تصوير ووصف الأشخاص وأفعال محددة).

من هذا فإن الرؤية تتضح بأن الفـن للفـن هـي للشـكل أكثـر مـن المضـمون فالذات الإنسانية عندما تنفعل تبحث عن مخرج لانفعالها لأن الفعل أصـلا موجـود في ذاتها ولا يحتاج إلا إلى شكل يقولب فيه انفعالـه (مـن القالـب) وأرى أن الفـن للفن سيثمر إبداعا وفناً غاية في الروعة لأنه منطلق من مبدأ الحرية وهو مبـدأ ضـد للتقييد والتقبيل فهذا الضد هو العامل المحبط للفنان وأثره سلبي بشكل واضح حتى على أبسط مجريات حياتنا اليومية والتي نشاهد فيها ظواهر تنجم عن الحريـة وذات الظواهر التي تنجم عن التنكيل فالطائر الجميل الذي يسبح في الفضاء يتحفنا بأروع المشاهد وهو يلحق لأنه يفعل ما يفعل وهو حر طليق ونفسا لطائر إذا ما كبلنـاه في شبكة صيد أو حتى قفص نلاحظ أن طيرانـه عشـوائي وغـير مـنظم ولا يمكـن أن نستمتع به بل وتصيبنا خيبة أمل لأننا تعودنا عليه وهو يبدع.

الفن للحياة

لماذا ألصقت هذه النظرية أو النهج الاشتراكي ولماذا تتهم زورا بأنها الأصل لها وأنها مبدعة هذا الأسلوب والطريق ولا أقول منشئة أو مستحدثة بل مبدع لأن هذا الأسلوب هو في النهاية نتاج عقل الإنسانية حتى لو اختلفنا مع هذا أنه إبداع والحقيقة أنا لقول بأن الماركسية هي أم مدرسة الفن للحياة هو قول يجافي الحقيقة بكل جوانبها فالإنسان القديم عندما يصنع رمحه ليصطاد به يضع عليه لمساته الفنية ربما لتميزه عن غيره وفي ذات الوقت ليقضي بالرمح حاجة من حوائج الدنيا والنساج الذي يرسم على السجادة صور للزهور والحيوانات هو يضع لمساته على سجادته التي نسجها ليفترشها ويستعملها في شؤونه المعيشية.

فالبشر من فجر التاريخ وهم يقرنون الوظيفة بالفن ولكن وهذا المهم برغبتهم الخالصة ودونما تأثير أو أمر من أحد والتفسير المنطقي لهذا هو أن الإنسان ذواق بطبعه على أن يترك على فطرته التي فطر الله عليها والتدخل هو الذي سيفسد هذا السياق الهرموني الرائع في الإبداع.

ولكن ماذا فعل الماركسيون ودعاة الفن للحياة الذين نظروا لهذا النهج وبشكل أخذ شكل المدرسة التي لها أسلوبها وطرائق تفكيرها بل ووصل ببعض المنظرين إلى أن وضعوا لها القواعد والأصول وكبلوا الفن بقيد هو أشبه بقفص وإن الماركسيين قولبوا الفن لأسباب هي:

١. اعتقادهم بأنهم في صراع مع قوى أخرى ولابد للتغلُب عليهم من تسخير

كل شيء من أجل المعركة حتى الفن هذا الشيء الجميل في حياة البشر.

٢. أفكارهم المتعصبة للحزب الواحد الذي لا ينافسه حزب آخر وكل ما يقال غير أفكاره هراء بل يجب محاربته بشتى الوسائل.

٣. وظيفة الفن هي كأي وظيفة أخرى في المجتمع ولا فرق بين العامل الذي ينتج دبابة لإدخالها لأرض المعركة والشاعر الذي ينظم قصيدة لإدخالها أيضا لأرض المعركة رغم الفارق في طريقة تصنيع هذه (وتصنيع تلك)!!!. والحقيقة أن (الإبداع ذات شقين هو ابتكاري حرفي والقدرة على الإبداع ولو أهملنا الجانب الابتكاري أصبح حرفيوليس إبداع.

٤. ظنهم بأن تسخير الفن للحياة هو ترف لا مجال له لأن نظريتهم تقوم على التضحية من أجل الأجيال القادمة من هم الأجيال القادمة هذا السؤال الذي عجز جهابذة الماركسيين على الإجابة عليه لأن وببساطة مرت على تطبيق النظرية الماركسية أجيال وفي كل جيل يقال للجيل القادم علينا أن نعمل.

وميزة هذه المدرسة اهتمامها بالمضمون دون الشكل فالمهم أن تقو وأن تقول أي شيء حتى جاءت أعمال المنتمين لهذه المدرسة وكأنها نسخ من آلة تصوير وورق مكربن لا حياة فيه أو نفس أو أثر فالمسرحية هي الصحيفة هي الخبر هي الشريط السينمائي. فاختلفت الأساليب في الرأي والتعبير.

والأساليب والطرز الفنية تخضع لمؤثرات عديدة

وهناك عدة عوامل تؤثر على الفنون منها العامل الاقتصادي والعام الاجتماعي والعامل الثقافي وكذلك الخامات والأدوات المستخدمة في الفن وأيضا الوعاء الزمني. والوظيفة والمناخ وهناك الكثير من العوامل التي تؤثر على الفن، في الدرجة الأولى تأتي الموهبة يعطيها الله سبحانه وتعالى لمن يشاء من عباده وأنها تعطي الاستعداد الفطري عند الإنسان بحيث يراعي فيه النسب والتناسب والألوان والظل والضوء. وأن الموهبة كالبركان داخل الإنسان وعندما لا تجد المكان المناسب ولم تخضع للممارسة والتدريب سوف تقتل هذه الموهبة. وكذلك من العوامل المؤثرة على الفنون هو العامل الثقافي حيث يلعب دورا مهما لأن عدم الثقافة الفنية تؤدي إلى قتل الإبداع. والإنسان متثقف حتى يصل مرحلة المثقف بحيث أن الفنان المثقف يشمل معرفته لجميع مجالات الحياة من فنون شعبية وأزياء وثقافات تقليدية وشرط أن يكون ملما في علم الاجتماع وعلم النفس ومجالات العلوم السياسية والفيزياء والكيمياء. وكذلك عامل الخامة هي كذلك من العوامل المؤثرة على الفن وعلى التكوين البصري. وعند نجاح العمل الفني ووجود الفكرة فلا بد من توفر خامة جيدة لتنفيذ هذا العمل واختيار الخامات المناسبة والجيدة في تنفيذ هذا العمل وانتقاء الأدوات المستعملة في التنفيذ، وهناك خامات متعددة الأنواع في الأسواق المحلية وبحيث يختار المواد الجيدة والتي من الدرجة الأولى وأن الخامة الرديئة تعطي العمل الفني رداءة وعدم الاكتمال. وحتى التزيين عند النساء حيث هناك متخصصين في عمل الوجهة ومتخصصين في انتقاء الخامات الجيدة ليعطي الوجهة ويزيده رونقا وجمالا. وكذلك المناخ لا تقل أهميته عن باقي العوامل المؤثرة على

الفنان حيث أن التكيف بين الفنان وذاته وعدم وجود مؤثرات خارجية تعمل على الفصل بين الفنان وذاته أي توفير له المكان المناسب ومهيء بشكل جيد وبذلك تكون حالته النفسية جيدة. وأيضا الوظيفة من العوامل الأساسية المؤثرة على الفنون وتلعب دورا مهما في سير البناء التشكيلي إلى منحنى معين تتلائم مع الوظيفة والخامة بحيث يبلور الذات في التشكيل وتستخدم الوظيفة في الخداع البصري. وكذلك يعتبر الجانب الوظيفي وترابط مع الجانب الديني مثلا اتجاه الحمامات في التصميم الداخلي أن لا يكون في اتجاهات القبلة وبذلك أصبحت رابط بين العامل الديني والوظيفة بحيث يتخذ الجانب الإبداعي. وهناك عامل آخر هو الوعاء الزمني. لو طلب من أحد الفنانين تصميم ما، ونريده خلال ربع ساعة وهذا مستحيل لأن لابد من وجود فكرة لإنجاح العمل الفني (التصميم المطلوب) وهناك الكثير من العوامل المهمة التي تؤثر على الفن وماهيته.

والفن يمثل استجابة وتجسيدا من الفنان لما ينفعل به انفعالا وجدانيا عميقا، فالفن على رأي الفيلسوف جود: هو النافذة التي يمكن أن نطل منها على حقيقة الجمال وقد لا يكون هذا تعريفا حرفيا للفن وإنما تقديم الفن من خلال الوظائف التي يؤديها.

عِبْر مسيرة الفن الطويلة والمتشعِّبة، لم يتوقف التساؤل حول "ماهية الفن" عن طرح نفسه، واستمرت حتى يمنا هذا – دون جدوى – محاولاتُ إيجاد تعريف متفق عليه للفن، حيث وضعت للفن تعريفات متنوعة ومختلفة، بل ومتناقضة، مثل:"الفن متعة لذيذة" "الفن مملكة الرائع" "الفن مملكة الوهم الجميل" "الفن حدس" "الفن رؤيا"؛ "الفن أسلوب حياة".

كثيراً ما رُبط الفنّ بالوحي والإلهام والرؤيا والحدس والإبداع و... الروح؛

الأمر الذي طَرَد الفنّ إلى خارج العـالم والواقـع والطبيعـة، ورَفَعـه فـوق فضـاءات الفكر والعقل والإدراك، بحيث بات أقرب إلى اللاهوت والمسائل الغيبية، مما أفسـح المجال لقول أي شيء غير مفهوم أو بلا معنى عـن المفـاهيم الفنيـة المتنوعـة. ونعثـر على مقولات كهذه لدى المثاليين الذين يستخدمون لغـة "صـوفية" أقـرب إلى اللغـو، على الرغم من ترفُعها وتعاليها الظـاهري، وكـذلك لـدى المـاديين الـذين يتطـرف بعضهم إلى درجة إلغاء الواقع والطبيعة لصالح فنٍ ما أسمى مـن الواقـع والطبيعـة ويرتبط بحضارة الشعوب وتراثها.

مبادئ الفن ومعاييره

إن الأهمية الأساسية للفن في كل فن حياة الجماعة والحياة التأملية التفكيرية) هي أهمية تنبع من حقيقة أن الإنسان يجد ذاته "خلق على صورة الله". والإنسان وحده هو الصورة المباشرة، بمعنى أن صورته الخارجية قائمة ومحتواه وجوهره كلي المبنى. فالإنسان بوصفه خليفة الله في الأرض هو في الوقت نفسه إبداع فني من حيث كونه صورة (خلق آدم على صورته)، وهو في الوقت نفسه فنان ومبدع، لأن هذه الصورة هي صورة المبدع الأول. والإنسان وحده بين كائنات الأرض قاطبة يستطيع أني تفكر ويتكلم وينتج أعمالاً، وهو وحده يستطيع أن يتأمل ويتحقق بالجميل. والإبداع الفني الإنساني، شأنه في ذلك شأن الإبداع الإلهي، يتضمن الجانب المحدود والجانب اللا محدود اللذين ينتجان عن الوجود والحرية، والقبض والبسط (الجلال والجمال).

وتمكننا هذه المحورية الكونية من تكوين تمييز أساسي ألا وهو التمييز بين الفن المقدس والفن الدنيوي. فما هو هام في الفن المقدس هو محتوى العمل وفائدته؛ بينما هذان الأمران في الفن الدنيوي هما مجرد ذريعة لفرح آني بالإنجاز الفني. وإذا خذنا الفن ضمن إطار حضارة دينية فهو بلا شك ليس فنا دنيويا بشكل تام، فقد يصبح دنيويا بصورة نسبية طالما لم يجد دافعه في الرمزية ووجد نفسه في غريزة الإنجاز. ويكون مثل هذا الفن دنيويا بسبب غياب الموضوع الديني أو الرمزية الروحية، ولكنه يكون فناً دينياً بسبب القوانين الحاكمة لهذا الأسلوب الفني. أما وضع الفن غير الديني فهو مختلف تماماً، إذ لا مجال هنا لوجود فن مقدس وقد

يسمى على الأغلب فناً دينياً دنيويا. كما أن الدفاع لمثل هذا الفن دافع "انفعالي" بمعنى أن نزعة عاطفية فردية غير منضبطة تحاول خدمة العقيدة الدينية. وسواء أكان الفن الدنيوي فناً ذا نزعة "طبيعة ودينية" كما هو الحال في الفن المسيحي في العصر الحديث، أو دينياً ودنيوياً في آن، كما هو الحال في الفن الأوروبي في العصور الوسطى، أو المنمنمات الفارسية الهندية أو فن حفر الخشب الياباني، فهو دائماً يفترض مسبقاً وجهة نظر تقديسية مبالغ فيها؛ ولذلك فإن دنيوية كهذه يأتي ظهورها في مرحلة متأخرة نسبياً في الحضارات الثيوقراطية. وفي العصور البدائية كان الفن دائماً مقصورا على إبراز أدوات تتعلق بالطقوس الدينية أو بأدوات العمل أو بالأدوات المنزلية، ولكن حتى هذه الأدوات المعدات، شأنها في ذلك شأن الأعمال التي دلت عليها، رمزية بشكل جلي، ولذلك ترتبط بالطقوس الدينية وبعالم المقدس.

وهذا يقودنا إلى نقطة في غاية الأهمية، وهي أن الفن المقدس يتجاهل إلى حد كبير الهدف التجميلي والتنميقي، فجماله ينبع بشكل رئيسي من حقيقته الروحية ثم من دقة رمزيته ومن فائدة تأثيراته الروحية والفكرية، وبشكل ثانوي من الإلهام الفردي غير المقيد؛ بيد أن هذا التناوب بين هذه الادعاءات لا يمكن أن يظهر. وفي عالم لا يعرف القباحة على صعيد المنتج الإنساني – أو بعبارة أخرى، عالم ما تزال الأخطاء في الصور غير معروفة لديه – لم تكن فيه الصفة الجمالية موضع اهتمام رئيسي، لأنا لجمال كان يعم كل مكان، بدءاً بالطبيعة وبالإنسان نفسه. وإذا كان للإلهام الجمالي بأعمق معانيه أهميته الخاصة فيما يتعلق بأنماط معينة من الروحانية، فهو يتخلل نشأة عمل الفن المقدس بطريقة ثانوية فقط، وفي ذلك السياقوفي المقام الأول ليس بالضرورة أن يكون الجمال هدفاً مباشراً، وفي المقام الثاني يتحقق

الجمال بكمال الرمز ووحدته، وبالقيمة الدينية للعمل. ولا يجب أن نغفل عن حقيقة أن الإحساس بالجمال، والحاجة إلى الجمال هما أمران طبيعيان في الإنسان الطبيعي، وهذه بالتأكيد هي الحالة ذاتها التي تؤدي إلى تجرد الفنان المنتمي إلى حضارة دينية من السمة الجمالية للعمل المقدس. وبعبارة أخرى قد يبلغ الانشغال الكبير بهذه السمة بالنسبة إليه أمراً مبالغاً فيه. إن عدم الإحساس بالحاجة إلى الجمال هو اعتلال له صلة لا مفر منها بسوداوية عصر الآلة التي أصبحت واسعة الانتشار في ل الهيمنة الصناعية؛ وبما أن من المستحيل الفرار من الهيمنة الصناعية فإن الناس يجعلون من هذه السوداوية فضيلة ويشوهون كلاً من الجمال والحاجة إليه: وينطبق على هذا الأمر القول المأثور: "إذا أراد رجل أن يغرق كلبه فإنه يصفه بالجنون". أما هؤلاء الذين ينصبّ اهتمامهم على الاغتيال العلني للجمال فهم يسعون إلى تشويهه باستخدام تعبيرات من قبيل "الفن التصويري" "والفن الرومانسي" – تماماً كما يسعى الناس إلى خنق الدين بوصمه بالتطرف – وبتقديم ما هو قبيح ومبتذل على أنه "حقيقي"؛ وما ذلك إلا للهبوط بالجمال إلى مجرد ترف للرسامين والشعراء. إن بدعة الصدفة بدعة قبيحة ومبتذلة تغالط الإلهام نفسه، فالعالم كما هو "بمفهومهم ما هو إلا قباحة وابتذال وتكدس في فوضى المصادفات". وثمة "نفاق ملائكي يدّعي بتطويق هذه المشكلة من خلال مناشدة "الروح النقية" وهو أيضاً بغيض لأنه متحالف مع "صدق" مزعوم لإنسان يدّعي أنه مخلص و "حقاني". وعندما تؤخذ الأمور بهذه الطريقة فسرعان ما يعتبرها الناس أموراً روحية لأنها تدعي الإخلاص، بينما هي على النقيض تماما من الروحانية (كلمة حق أريد بها باطل). إن إلغاء الجمال، سواء أكان صادقاً أم لا، يعني نهاية استبصار العالم.

وعودة إلى الموضوع الرئيسي: إذا كان الفن المقدس يعبّر عما هو روحي

بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، فعلى الفن الدنيوي أن يعبر أيضا عن قيمة ما وإلا فقد شرعيته، فالقيمة التي يعبر عنها الفن الدنيوي، بصرف النظر عن القيمة التي تكتنف أسلوب كلفن ديني، هي أولاً السمة الكونية لمحتواه، وثانياً فضيلة الفنان وبصيرته. وعليه فإن ما يسود هنا هو القيمة الذاتية للفنان ولكن هذا أمر أساسي، إن المقدس هو المحدد لتلك القيمة من خلال حقيقة أن الفنان يتكامل بشكل حقيقي مع حضارة دينية هي ذاتها العبقرية التي يعبّر عنها الفنان بشكل واضح، جاعلاً نفسه جوهر القيم ليس الفردية منها فحسب بل الجماعية أيضا، طالما أن كليهما على حد سواء يحددهما الدين مدار البحث. إن العبقرية هي في الوقت نفسه دينية وجماعية، روحية وعرقية، وهي أيضا فردية بشكل ثانوي، فالعبقرية الفردية لا قيمة لها دون تزامن عبقرية أكثر عمقاً واتساعاً. فالفن المقدس يمثل الروح الإلهية بالدرجة الأولى، بينما يمثل الفن الدنيوي النفس الجماعية أو العبقرية، لكن ذلك يفترض مسبقاً أنها متكاملة مع الدين. إن العبقرية الروحية والعبقرية الجماعية تشكلان معاً عبقرية دينية تترك بصماتها على الحضارة كلها[1] .

ويتعين علينا أن نعرّف مصطلح "مقدس"، بالرغم من أنه يعود إلى أمور ذات

(١) توجد في الفن الديني المقدس إبداعات أو بالأحرى ما يفضل تسميتها بإلهامات روحية — قد لا تبدو على قدر من الأهمية بالنسبة لأولئك المتحيزين إلى جانب "الروائع الفنية" الفردية وكذلك من وجهة نظر الفئات الكلاسيكية للفن؛ ومع ذلك فهذه الإبداعات تعتبر من أعمال العبقرية الإنسانية التي لا بديل لها. ومن الأمثلة على ذلك الزخارف الجرمائية الغنية بالرموز الفطرية، والرسومات النباتية التي توجد في الفن الريفي لمعظم البلدان الأوروبية، بل حتى في أعماق الصحراء. وكذلك مواكب الصلبان الحبشية، والتراث الياباني (TORIIS) الخاص بالشنتو، وأعطية الرأس المهيبة المصنوعة من ريش النسر الخاص بالهنود الحمر في أمريكا، الساري الهندي الذي يجمع بين الهيبة والجمال.

وضوح باهر، وبسبب هذا الوضـوح البـاهر تحديـداً أصـبحت هـذه الحقـائق غـير مفهومة لدى كثير من الناس، كما ينطبق ذلك على تعبيرات أخـرى مثـل "الوجـود" (Being) "والحقيقة" (Truth). فما هو إذن المقدس فيما يتعلق بالعالم الدنيوي؟

إنه تخلل الـذي لم يخلـق بـالمخلوق (بطـون الحـق في الخلـق)، والأزلـي بـالزمن، واللامتناهي بالمكان، والمتعالي عن الشكل بالأشـكال، إنـه التـدخل المـدهش لمسـتوى متعال حقاني في مستوى وجودي معين يحتوي في الحقيقة على ذلك المستوى ويتسـامى به، وقد يتسبب في انبثاقه في تجل إلهي من نوع ما. إن المقدس هو المنزه عن القيـاس (لم يكن له كفواً أحد)، (نحن أقرب إليه من حبل الوريد)، المتعالي، الذي يحتجـب خلـف شكل فان ينتمي إلى هذا العالم، وله أحكامه الدقيقة الخاصة بـه، ولـه جوانبـه الرهيبـة المنتقم، الجبار)وعمله الرحيم (الرحمن، الرحيم) "الجلال والجمـال". كمـا أن أي انتهـاك للمقدس، حتى في الفن، له نتائج لا تحمد عقباها. فجوهريـاً المقـدس لا ينتهـك، وإذا حدثت أي محاولة لانتهاكه فإنها تنقلب على رأس المتعدي.

وتنبثق القيمة الخارقة للفن المقدس من حقيقة أنه ينقل قيما متعالية ويعبر عـن بصيرة عرفانية تفتقر إليهـا الجمالـة. فهـو كالطبيعـة البكـر، يمتلـك سمـة ووظيفـة البصرية العرفانية (العقل المحض) الذي يجعله يتجلى من خلال الجمال لأنـه ينتمـي في جوهره إلى مستوى الأشكال؛ فالفن المقدس شكل مـا يتعـالى عـن الشـكل، إنـه صورة ما هو غير مخلوق، أي لغة السكون. ولكن حالما تنفصل البصرية الفنيـة عـن الدين الذي يربطها بالمقدس، تخفق ضمانة هذه البصرية العرفانية وتعـم البلاهـة في كل مكان، إذ أن الجمالية هي آخر ما يحمينا من الخطر.

ولا يكون الفن مقدسا من خلال أهداف الفنـان الفرديـة، ولكـن مـن خـلال

محتواه ورمزيته وأسلوبه، أي من خلال عناصر موضوعية. فقدسية الفن تأتي من خلال محتواه: لأن الموضوع لابد أن يتقرر إما لدى اتباع أنموذج ديني مقبول، أو بمعنى أوسع يجب أن يكون دائما مقبولا دينيا وهو مقدس من خلال رمزيته: لأن الشخصية المقدسة أو رمز تشبيه الإله بالإنسان لابد أن يلبس بطريقة معينة ثابتة لا تتغير، وقدي وحي بإيماءات معينة ليس غيرها. ويكون الفن مقدسا من خلال أسلوبه: لأنه يجب التعبير عن الصورة بلغة أشكال تعبيرية عالية وليس بأسلوب دخلي مفتعل. وخلاصة القول إن الصورة يجب أن تكون مقدسةً من حيث محتواها، ورمزيةً من حيث تفاصيلها ودينيةً من حيث طريقة عرضها؛ وإلا سوف تفتقر إلى الحقيقة الروحية وإلى الفضيلة السلوكية، بل – حتى بشكل مؤكد – إلى الصفة القدسية. وليس للفن، مع مرارة فقدانه لكل حق في الوجود، أن يخرق هذه القواعد أو يقلل من الاهتمام بالقيام بذلك، لأن هذه القيود الظاهرية تضفي عليه، من خلال حقيقتها الجمالية والروحية، فضائل من العمق والقوة ليس للفنان الفرد المقدرة على إظهارها بنفسه من دون تلك الضوابط.

وتكمن أحقية الفن، أو بشكل أدق أحقية الفنان، في السمات التقنية والروحية والفكرية للعمل، وهذه السمات الثالث هي أنماط كثيرة للأصالة. وبتعبير آخر، يستطيع الفنان أن يكون أصيلاً فيعمله من خلال السمة الجمالية فيه، ومن خلال النبل أو التقوى التي يعكسها في عمله، ومن خلال البصرية أو المعرفة التي تمكنه من إيجاد تنوعات مستدامة ضمن الإطار الذي حدده ذلك الدين.وقد أثبت الفن المقدس برمته أن هذا الإطار واسع نسبياً، إنه بالفعل يكبح العجز، ولكن ليس الموهبة أو العقل الفعّال. وبإمكان العبقرية الحقيقية أن ترتقي دون أن تقوم بابتداعات، إنها تبلغ الكمال وعمق التعبير وقته بشكل يصعب إدراكه حسياً تقريباً

من خلال الحقيقة والجمال اللذين لا يضـاهيان، واللـذين اكـتملا فآتيـا أكلـهما في ذلك التواضع الذي لولاه ما وجدت عظمة حقيقية. ومن وجهة نظر الفن المقدس، أو حتى من مجرد وجهة نظرا لفن الديني، فإن معرفة مـا إذا كـان العمـل "أصـلياً" أم تقليداً له، أمر لا أهمية له: ففي سلسلة من نسـخ لنمـوذج ديـني واحـد قـد يكـون أحدها، ولعله أقل "ريادة" من غيره، عملاً عبقريا من خلال تسلسل من حالات قيّمة لا علاقة لها بتظاهر بالريادة أو أي إظهار للأنا.

وبغض النظر عن وظيفة الفن المقدس كمساند مباشر للروحانية فإنـه لا غنـى عنه كدعامة للبصيرة الجماعية، فالقضاء على الفن المقـدس كمـا حـدث في "عصـرا لنهضة"، أو كما حدث في بلاد الإغريق في القرن الخامس قبل الميلاد، هو أن نقضـي أيضاً على تلك البصيرة – ويمكن للمـرء أن يـدعوها بالمقـدرة الفكريـة – وبـذلك نطلق العنان للإلهام الحسي الذي تحكمه الرعوانـات والانفعـالات الفرديـة الـتي لا يكبح جماحها[1] . كما أن الوظيفة الدينية للفن الديني يجـب ألا يـتم إغفالهـا: فلابـد للفن أن ينقل الحقائق المنزلة من خلال جوانبها المتعينة أي أساليبه وأنماطـه؛ ويجـب أني وحي بأمور روحية منزهة عنا لقيـاس مـن خـلال جوانـب تعتمـد علـى إلهـام الفنان. ولكن الفن الـديني ذا النزعـة الطبيعيـة يجعـل الحقيقـة تبـدو وكأنهـا بعيـدة الاحتمال، والفضيلة متردية، للسبب البسيط المتمثل في أن الحقيقة في داخله ضـحية التخبط بأوصاف خاطئة بالضرورة، بينمـا الفضـيلة غارقـة في نفـاق مـن الصـعوبة تجنبه. إن النزعة الطبيعية ترغم الفنان على تصوير ما لم يسـتطيع رؤيتـه وكأنمـا رآه، وأن يجلي الفضيلة وكأنما امتلكها بنفسه.

(١) مصطفى ، عادل. دلالة الشكل. دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، ٢٠٠١،ص ٩-١٠.

إن الوظيفة التعليمية إلزامية على الفن الدنيوي، وإن لم تكن مباشرة، عندما يرتبط هذا الفن بالدين من خلال الأسلوب الفني وعقلية الفنان. ففي المنمنمات الأوروبية في العصور الوسطى كان من الممكن تمييز تعبير للروح المسيحية بشكل غير مباشر بلا شك، ولكن بشكل عقلاني بالرغم من ذلك. ولكن مظان الفن الدنيوي نفسية أكثر من كونها روحية، لكي تبقى دائما كسيف ذي حدين أو "أهون الشرين"، ولا يجب أن نفاجأ بالاستنكارات الشديدة التي كانت تشن على الفن الدنيوي في عصور كانت تتسم بنظرة دينية. وهنا كما هو الحال في مجالات أخرى قد تتغير وظيفة الأشياء حسب الظروف.

تنبثق الكتب المقدسة والتأويل الروحي والفن من الوحي وإن بدرجات مختلفة. فالكتب المقدسة هي التعبير المباشر للكلمة الإلهية، بينما التأويل الروحي هو تفسيرها الإلهامي الذي لا غنى عنه. ويشكل الفن، إذا جاز التعبير، الحد الأقصى أو الغطاء المادي للدين، وبذلك، وبفضل قانون التقاء التضاد، يضم ثانية ما هو باطن فيه بشكل أكبر، ومن ثم فالفن في حد ذاته لا ينفصل عن الهام. إن التأويل الروحي هو عصب العقل الميتافيزيقي – لنطرح جنباً التفسير الشرعي البحت – بينما الفن هو المساند للعقل الاستبصاري الجماعي، ولكنه عرضي كما أن الجماعة عرض بالنسبة للحقيقة بنفس الدرجة أيضا: ويقول آخر أن الرسالات يصاحبها تياران ثانويان، الأول باطن ولا غنى عنه للبشر ذوي التأمل الاستبصاري، والآخر ظاهر ولا غنى عنه لعامة الناس. فبالنسبة للحكيم العارف فإن تأويل الكتاب المقدس والفن لا يستويان؛ وقد يستغني عن الأخير شريطة أن يستبدله بخلاء أو بطبيعة بكر وليس بفن زائف. وبالنسبة للدين بشكل عام، يكتسب الفن أهمية كبيرة تكاد تعادل التفسير، لأن الدين لا يستطيع أن يتجلى بصورة منفصلة عن

الأشكال. ومرة أخرى إذا كان للخاصة حاجة للتفسير عدا الفن، فالأمر على العكس عند عامة الناس، إذ لديهم حاجة إلى الفن أكثر منها إلى المذاهب المتيافيزيقية والصوفية؛ ولكن بما أن الخاصة تعتمد "مادياً" على الجماعة كلها، فإن لديها أيضا حاجة غير مباشرة إلى الفن.

وللتفسير بالمعنى الأوسع جانب ظاهري لأنه يتعامل مع مسائل ظاهرية بين مسائل أخرى. بينما للفن على النقيض من ذلك جانب باطني وعميق بفضل الرمزية؛ فهو عندئذ يحقق وظيفة مختلفة ويخاطب البصرية مباشرة، وهو بهذا يصبح مسانداً للاستبصار العقلي بفضل لغته المباشرة الملموسة في التخاطب. وإلى جانب التفاسير الميتافزيقية والصوفية للكتب المقدسة، هناك تفسير شرعي وأخلاقي يخاطب المجتمع بعامة، تماماً كما هو الحال في الفن، فهو إضافة إلى وظيفته الجماعية والشكلية له وظيفة باطنية وروحية محضة. وإذا أخذنا الأمر من وجهة النظر الأخيرة سيكون الفن باطني بشكل أكبر وأكثر عمقاً من ظواهره الحرفية، وهذا يوضح الوظيفة المركزية التي تستطيع أن تؤديها الصورة المقدسة مثل صورة بوذا. وهناك ارتباط وثيق في غاية الأهمية بين خسارة فن مقدس وخسارة التأويل الروحي كما يظهره فن عصر النهضة؛ إذ لم تستطع النزعة الطبيعية في الفن أن تقتل الرمزية (الفن المقدس) كما لم تستطع نزعة الحركة الإنسانية أن تقتل التأويل الروحي ومعه العرفان، ومرد ذلك أن هذين العنصرين، علم التأويل الروحي والفن الرمزي، يرتبطان بشكل أساسي بالبصيرة العلية المحضة (العقل القدسي).

ويمكن القول إن الفن الرمزي الهندوسي مستمد من الأوضاع الخاصة باليوغا

وإيماءاتها، والرقص الأسطوري. فالرقص، وهو الفن المقدس لإله الرقص سيفا – ناتاراجا (Siva – Nataraja)، وقد أوحى به سيفا وزوجته بارفاتي (Parvati) إلى الحكيم براتا (Bharata) الذي سن قوانينه في كتاب ستراسا براتا ناتيا (Strasa – Bharata Natya). أما الموسيقى الهندوسية المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالرقص فقد تأسست وفقاً للكتاب الهندوسي المقدس ساما فيدا (Sama – Veda)، واستمدت ألحانها من أوزان اللغة السنسكريتية. إن الرقص هو عماد الفن الهندوسي برمته: فالصور المقدسة تترجم أسطورة الصور الجرمانية – أو ميتافيزيقا الصورة الجرمانية – بلغة العالم الجرماني. وللفن المعماري الهندوسي أيضاً أصول في الكتب المقدسة التي تصف أصله الإلهي؛ وينشأ ارتباطه العميق بالرقص الهندوسي من شكل القربان الفيداوي (Vedic). والفن المعماري الهندوسي هو بشكل أساسي تنسيق للدائرة والمربع على غرار مذبح النار الفيداوي (Agni) وبتعبير آخر فإن الفن المعماري مستمد من المذبح الفطري.

وإن كان هناك أمر نام ومن ثم حي فيما يتعلق بالمعبد الهندوسي بسبب هذا النوع من الحسية الروحية التي تتسم بها النفس الهندوسية – وهي حسية قريبة دائماً من الزهد والفناء ومنفتحة على اللا متناهي – فإن المعابد الإغريقية والفرعونية تمثل، كل بطريقتها، وجهة نظر معاكسة. فالمعبد الإغريقي يرتبط بمنظور حكمة تتميز بالوضوح، وهو أصلاً وبلا شك عقلاني جداً؛ وهو يقع ضمن ما يمكن قياسه، ويشير إلى المتناهي المنطقي. فاستخدام الخام واختيار الموضوعات الدنيوية سارا جنباً إلى جنب، مع انحطاط فن النحت الإغريقي الذي كان يستخدم في الأصل الخشب والمعدن وكن يمثل الآلهة فقط. أما بالنسبة للمعبد الفرعوني فهو ليس قائماً في "المكان" كالمعبد الإغريقي ولكن في "خلود"؛ إنه يوحي بسر الخلود

ويعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه نظام قبة السماء المتلألئة بالنجوم.

ومن وجهة نظر عقائدية، فإن الفن المسيحي تأسس على سر الابن "صورة" الأب، أو سر الربوبية وصورتها الإنسانية، أو على "صورته" (سر الإله المتخلل في الإنسان) حتى يستطيع الإنسان (الذي خلق على صورة الله) أن يصبح "ربانياً". والعنصر المركزي في هذا الفن هو التصوير، إذ يقول التراث الديني إن ذلك يعود إلى الصورة الشبيهة بالمسيح التي طبعت بشكل أعجوبي على قطعة قماش أرسلت إلى الملك أبكار (Abgar)، كما هو الحال في لوحة مريم العذراء التي رسمها القديس لوقا (Lude). وهناك أنموذج آخر لأيقونات "الوجه المبارك" (The Blessed Face) على شاكلته تتمثل في "الكفن المبارك" (The Holy Shroud) المثال الفريد للوحات المقدسة، ومرة أخرى لوحة "المسيح المصلوب" (The Crucifix). لقد أعلن المجمع المسكوني الثالث أن الأيقونات ليست بأي حال من ابتكار الرسامين، بل هي على النقيض من ذلك مؤسسة راسخة وتراث للكنيسة. ولكن الاستخدام العام للأيقونات لم يكن مفروضا دون صعوبة، فإذا كان المسيحيون الأوائل قد وجدوا بعض الصعوبة في الاعتراف به فذلك بسبب التراث اليهودي، فقد كانت وساوسهم من نوع وساوس المسيحيين يهوديي المولد فيما يتعلق بتحريم بعض أنواع الطعام الموسومية. إنها طبيعة بعض القيم الدينية التي تطبق فعلا في موقف إنساني معين فقط، وقد حظي مذهب القديسي حنا الدمشقي بالقبول في مجال الفن المقدس؛ لأنه جسد الحقائق التي لم يكن بالإمكان إعلانها في الأزمان الأولى للمسيحية.

أمر البطريرك نيكون (Nikon) في القرن السادس عشر بتحطيم الأيقونات التي

تأثرت بعصر النهضة، وهدد بنفي الذين كانوا يرسمون هذه اللوحات أو يقتنوها. ثم أمر بعده البطريرك جوشم (Joachim) أن يرسموا دائماً هذه الأيقونات وفقاً للنماذج القديمة وألا يتبعوا النماذج اللاتينية أو الألمانية التي رسمت حسب أهواء الفنانين وأفسدت تراث الكنيسة. ويمكن اقتباس كثير من النصوص من هذا النوع. وفي الهند يتحدث الموروث الديني عن الرسام تشيتراكارا (Chirtakara) الذي لعنه أحد أفراد البراهما لأنه انتهك قوانين رسم لوحة كلف بها. وإذا كانت لوحات الرسم تعبير ضروري للروحانية المسيحية، فإن للصورة المنحوتة، والتي تعتبر تقريباً محلية، ضرورة أقل. فالكداتدارئية التي تغطيها التماثيل هي بالتأكيد تعبير عميق وقوي عن المسيحية، ولكنه في الأساس نتاج اندماج للعبقرية اللاتينية والعبقرية التيوتونية. فالواجهة في الطراز القوطي تهدف إلى تجسيد موعظة بشكل ملموس قدر الإمكان، وقد تتضمن عناصر روحية، وبالتأكيد ينبغي أن يكون كذلك بسبب رمزتها – إلا أنها لا تمتلك شخصية الحاجز الأيقوني شبه المقدسة، وهي شخصية لم يفهمها أيضا شارلمان بسبب "عقلانيته" الغريبة البحتة التي مفادها أن الصور أو اللوحات كانت مجرد لوحات موعظية. وأحد أمجاد الكاثدرائية الغربية هو زجاجها الملون، الذي يمثل الانفتاح نحو السماء، والنافذة الوردية التي تمثل الرمز المتلألئ للكون الميتافيزيقي، والأصداء الكونية "للذات".

وللفن المقدس أيضا مجالات ثانوية إلى حد ما، ليس بشكل مبدئي، بل من وجهة نظر دين معين، ففي السميحية على سبيل لمثال، هناك فن العمارة وأعمال التطعيم، وهي تحتوي غالباً على عناصر مستمدة من فن سابق يزود الفن الجديد بالمادة الأولية التي كانت حينئذ هيولية من ناحية رمزية، وبذلك كان لدى العبقرية الروحية للمسيحية قدرة على الاستفادة من العناصر الإغريقية – الرومانية

والشرقية والجرمانية في تعبيراتها الفنية. وقد أعيدت صياغة هذه العناصر في قالـب تعبيري أصلي قوي، ويصحا لقول نفسه، بعد إجراء التعديلات اللازمة عليه، على العناصر التي استخدمتها الحضارتان الإسلامية والبوذية.

المفهوم البوذي للفن هو، على الأقل في جوانب معينة، ليس بعيداً عن المفهوم المسيحي، إذ يرتكز الفن البوذي، شأنه في ذلك شأن الفن المسيحي، على الإنسـان، صورة الإله – الرسول، بالرغم من أنه يختلف مع المنظور المسيحي في عـدم الإيمـان بالتوحيد، الذي يعزو كل شيء إلى الذات الإلهية المتعالية (ليس كمثله شـيء)؛ فـإن كان الإنسان منطقياً في مركز الكون، فهذا في البوذية بشكل نسبي وليس من منطلـق ضرورة لاهوتية كما هوا الحال في المسيحية؛ فالأشخاص بالنسبة له "أعيان ثابتة" أكثـر مـن كـونهم "أفـراداً". فـالفن البـوذي يـدور في فلـك الصـورة المقدسـة لبـوذا الـتي ظهرت،وفقاً لدين واحد، في حياة بـوذا في عـدة أشـكال منحوتـة ومرسـومة معـاً. ويختلف الموقف عنه في الفن المسـيحي، لأن نحـت التماثيـل في الفـن البـوذي أكثـر أهمية من الرسم بالرغم من أن الأخير يخضع للقوانين الدينية بدقة وليس اختياريـاً كما هو الحال في نحت التماثيل في المسيحية. ولعلنا نذكر في مجال فن العمارة اسطبة ببرافـا (Stupa of Piprave) الـتي شـيدت مباشـرة بعـد مـوت سـاكياموني (Sakyamumi)، وعدا عن ذلك فقد تم تحويل عناصر للفن الهندوسي والصـيني إلى فن جديد له عدد من الأشكال المختلفة في كـل مـن مدرسـتي ثيرفـادا (Thervada) وماهيانا (Magayana)، ويقوم الفن في هذه الحالة مـن وجهـة نظـر عقائديـة علـى فكرة الفضيلة المخلصة المنبثقة مـن الجمـال الإلهـي للرسـل أولـي العـزم (الـرحمن المهداة) صور الله. وصورة الله والأنبياء الصديقون) تكثيف مقـدس لهـذه الفضـيلة السامية (الرحمة المهداة) التي تتجلى أيضا في موضوعات دينية، تجريدية فيماي تعلق

بمعناها ولكنها ملموسة مجسمة في طبيعتها.ويعطي هذا المبدأ حجة حاسمة ضدا الفن الديني الدنيوي كالذي تمت ممارسته في الغرب، لأن الجمال الإلهي للإنسان صورة الإله يمتد إلى الفنان الديني كله، مهما كان الأسلوب المعين المطلوب من قبل جماعة معينة. إن إنكار الفن الديني – وهنا تدور في ذهننا المسيحية بشكل خاص- هو إنكار الجمال المخلص للكلمة الإلهية التي صار تبشراً؛ إنه تجاهل لحقيقة أن في الفن المسيحي الحقيقي نفحات من المسيح ونفحات من مريم العذراء. بينما يستبدل الفن الدنيوي الفنان وطبيعته الإنسانية بروح الإنسان صورة الإله أو الإنسان الكامل.

وفي الفن الصيني – إذا وضعنا جانباً التأثيرات الهندوسية على الفن البوذي – يبدو كل شيء مشتقاً من الكتابة ذات الشخصية المقدسة من جهة، ومن الطبيعة من جهة أخرى، وهي مقدسة أيضا ويتم تذوقها بود لكونها وحياً سرمدياً للمبادئ الكلية. إن تقنيات ومواد معينة – كالبرونز والورق والحبر الهندي واللك والحرير والخيزران والخزف – تساهم في أصالة هذا الفن وتعين بعضا من أنماطه. والارتباط بين فن الخط والرسم هو ارتباط ويق وقاطع، ونجده أيضا في الفن الفرعوني.إن الكتابة هي شكل من أشكال الرسم، إذ يرسم أبناء العرق الأصفر شخصياتهم بفرشاة ويحمل رسمهم صفة الكتابة؛ فاليد والعين تحتفظان بالاستجابات ذاتها. ويمكن القول إن الرسم الكونفوشي ليس فناً مقدساً بشكل أساسي وليس جنونياً بحتاً؛ فهدفه أخلاقي بالمعنى العام لذلك التعبير، إنه يجنح إلى تجسيد النقاء "الموضوعي" للأمور وليس حقيقتها الباطنة. وأما بالنسبة لرسم الطبيعة في الطاوية (Toist) فهو يجسد مستوى ميتافيزيقياً وتفكيرياً، إنه لا ينبع من المكان ولكن من "الخلاء"، وموضوعه أساساً هو "الجبل والماء" وهو بذلك يجمع أهدافاً ميتافيزيقية

وكونية. وهنا نجد أحد أقوى الأشكال الأصلية للفن المقدس، فهو يعتبر بمعنى معيّن نقيضا للفن الهندوسي الذي يكون مبدأ التعبير فيه هو الدقة والإيقاع وليس اللطف السماوي لتفكير يستند على أمور منزهة عن القياس. ولا غرابة أن تشان (Chan) في البوذية (آن" "Zen باليابانية)، التي تتسم بالوضوح والغنى في ظلال المعنى في آن، ربما وجدت في الفن الطاوي نمط تعبير متجانساً.

وفي فن العمار تتسم الأبنية الرئيسية للعرق الأصفر بالمنحنيات الشديدة البروز نفسها كشجر الصنوبر المحيط بها، والسقف العريض الذي يتخذ شكل قرون وهو يعبر عن الشكل النباتي للسقف في الشرق الأقصى – ويستند المبنى كله عادة على أعمدة خشبية– حتى لو خلا نموذجه الأصلي من الصنوبريات المقدسة، فهو مع ذلك يحذو حذو حياتها الحيوية المهيبة. فعندما يدخل شخص من العرق الأصفر معبداً أو قصراً فكأنما يدخل "غابة" وليس تجويف معبد. ويكتنف هذا الفن المعماري شيء حي، شيء نام ودافئ، بل أن الهدف السحري للمنحنى المعاكس للجوانب الذي يضفي على السقف الداعم جانباً دفاعياً خاصاً، يذكرنا بالصلة بين الأشجار والبرق، ومن ثم بالطبيعة البكر.

لدى الحديث عن الفن الصيني نشمل أيضا الفن الياباني الذي يعتبر فرعا أصلياً لذلك الفن بروحه الخاصة التي تجمع الرصانة والجرأة والرقي والإلهام التأملي.ويجمع البيت الياباني العراقة الطبيعية للمواد وبساطة الأشكال مع تهذيب فني كبير، وهذا يجعله من أكثر التجليات الأصلية للفن بشكل عام.

إن الكاثدرائية القوطية هي بمنزلة غابة متحجرة، فهي من جانب تبعث على

الاستئناس بينما تكون باردة من جانب آخر، وهي تضيف فكرة الخلود إلى فكرة الحماية، وبذلك تمزج البرود الجلالي بالرحمة، أما نوافذها ذات الزجاج الملون فهي كسماء تتراءى من خلال زخرفة غابة حجرية.

هناك نظرية مفادها أن السقف الصيني يمثل شكل قارب مقلوب، ووفقاً لأسطورة صينية – ملاوية تأتي الشمس من الشرق في قارب ويتحطم في الغرب فيستدير ويحجب الشمس وبذلك يحدث الليل؛ وقد حدث ارتباط، ليس بين القارب المقلوب وعتمة الليل فحسب ولكن]أيضا كنتيجة لذلك، بين السقف والنيام الذين يقيهم. وهناك مصدر آخر لفن عمارة الشرق الأقصى مفاده أن الأعمدة الخشبية تشير إلى السكنى البدائية في البحيرة الصينية – الملاوية (انظر: إي. فهرمان (E.FUHRMAN): الصين، هاجن، ١٩٢١م.

وينبغي عدم إغفال الفنون التجريدية اليهودية والإسلامية. فقد نزلت الأولى في التوراة نفسها، وهي حصرياً مقدسة. بينما الثانية شبيهة بها من حيث استبعاد تصوير الإنسان والحيوان؛ وهي في أصلها تنبثق عن الشكل الحسي للكتاب المنزل، أي من الحروف المتشابكة لآيات القرآن الكريم، وكذلك من تحريم الصور، ولو أن الأمر يبدو في ظاهره متناقضا أيضا. وقد أدى هذا التحريم في الفن الإسلامي باستبعاده بعض الإمكانات الخلاقة إلى تكثيف إمكانات أخرى، لأنها كانت مصاحبة لإباحة صريحة بتصوير النباتات، وعليه فهي تعتبر العنصر الأهم في فن الأرابسك والزخارف الهندسية والنباتية.

وقد تحول فن العمارة الإسلامية الموروث عن الحضارات المجاور، بعبقريته الخاصة التي كانت تجنح إلى التبسيط والزخرفة في ىن. وأنقى تعبير لهذه العبقرية

هو بلا شك الفن المغربي، حيث أبت النزعة الشكلية الـتي كانـت سـائدة مـن قبـل إلزام هذا الفن بتقديم تنازلات. فحب الجمـال في الإسـلام يعـوض عـن الميـل إلى البساطة المتقشفة، إذ تضفي أشكالاً راقية على البساطة وتكسوها جزئياً بـوفرة مـن الزخارف المتشابكة التجريدية القيّمة. قال الرسول صـلى الله عليـه وسـلم: "إن الله جميل يحب الجمال".

إن كل ما ذكرناه لا يعني بالتأكيد إنه لا تنشأ انحرافات جزئية في الفـن الـديني: ولاسيما أن ما يحدث أحيانا في حالة الفنون المجسمة "فنون الصنائع" أن البراعة الفنيـة المصطنعة قد تخمد وضوح الرمزية والحقيقـة الباطنـة للعمـل، ويمكـن للدنيويـة أن تؤدي إلى أخطاء وإخفاق في الذوق حتى في الفن المقـدس، بـالرغم مـن أن الصـفة المقدسة للفن المقدس تخفف خطر هذه الانحرافات إلى الحد الأدنى.

من المفهوم أن بركة العمـارة الإسـلامية المبهجـة لابـد أنهـا بـدت لكـثير مـن المسيحيين على أنها أمر "دنيوي" و "وثني"، فالمنظور الإرادي يصور العالم الدنيوي وعالم الغيب كمستويات للوجود ليس إلا، تدل على التفريـق والتضـاد ولـيس كجـواهر كلية توحد وتماثل. وقد أصبحت الفضيلة في فن عصر النهضة طاغية ومثيرة للكآبة والملل، وإلى جانب قصر الحمراء، يسعى قصر تشـارلز الخـامس لأن يكـون وقـوراً وبسيطاً لكنه لا يحقق سوى الثقل والقتامة اللـذين ينفيـان عنـه البصـرية العرفانيـة والتأمل الاستبصاري والسكينة.

بعد سرد هذه الاعتبارات الموجزة لنعد إلى الجوانب محض التقنية للفن. إن من الضروري أن نميز بين التحوير المتعمد والافتقار إلى المهارة الفردية، الذي يتعزز إمـا بإبهـام أضـفي علـى الأسـلوب أو بانطبـاع عـن العمـل خـال مـن الفهـم وثقيـل

واعتباطي. وبتعبير آخر من الضروري أن نعرف كيـف نفـرق بـين الـلا فـن الـذي يصبح قيِّما حـين ينقـل إيحـاءات إيجابيـة، والأخطـاء الـتي تعـود إلى عـدم الكفـاءة الشخصية أو إلى فظاظة الفنان وغلظة قلبه. وقد ينشأ ظاهرياً خطأ في الرسم نتيجـة إلهام إيقاع قد يسهم في جمال التعبير وفي الصياغة وفي التوازن؛ وقد يضـحى بالدقـة في الرسم مقابل صفات أخـرى أكثـر أهميـة إلى الحـد الـذي يكـون فيـه المضـمون روحياً. هذا عدا عن أنه، إذا لم يستطع الفن الديني المقدس أن يكون دائمـا وفي كـل مكان في الذروة، فهذا ليس مرده إلى قصور رئيسي فيه، ولكـن إلى قصـور الإنسـان العقلي والفضائلي الذي لا يملك الإخفاق في التجسد في الفـن كمـا هـو الحـال في نشاطاته الأخرى.

أو انطباع عن العمل خـال مـن الفهـم وتقيـل واعتبـاطي. وبتعـبير آخـر مـن الضروري أن نعرف كيف نفرق بين اللافن الذي يصبح قيماً حـين ينقـل إيحـاءات إيجابيين، والأخطاء التي تعود إلى عدم الكفاءة الشخصية أو إلى فظاظة الفنان وغلظة قلبه. وقد ينشأ ظاهرياً خطأ في الرسم نتيجة الهام إيقاع قـد يسـهم في جمـال التعـبير وفي الصياغة وف التوازن؛ وقد يضحى بالدقة في الرسم مقابل صفات أخرى أكثـر أهيمه إلى الحد الذي فيه المضمون روحياً. هـذا عـدا عـن أنـه، إذا لم يسـتطع الفـن الديني المقدس أن يكون دائماً وفي كل مكان في الذروة، فهذا ليس مـرده إلى قصـور رئيسي فيه، ولكن إلى قصور الإنسان العقلي والفضائلي الذي لا يملك الإخفاق في التجسيد في لفن كما هو الحال في نشاطاته الأخرى.

إن توافق صورة ما مع الطبيـة طالمـا أنـه لا ينفـي الفصـل بـين العمـل الفـني ونموذجه في الظاهر، ودون هذا الفصل يفقد الأول سـببه الـوافي، لأن هدفـه لـيس

مجرد التكرار ما هو موجود أصلاً، ويجب ألا تشوه المادة دقة نسبه- السطح المستوي في حالة الرسم والمادة الجامدة في حالة النحت – ولا يجب أن يتهاون بأمر التعبير الروحي، فإذا كانت صحة النسب تتوافق مع معطيات مادة الفن المعين بينما ترضي الهدف الروحي للعمل فسوف تضيف نفحة من الفهم الروحي والحقيقة إلى رمزية العمل. فالفن المعياري الحق يجنح دائماً إلى جمع ملاحظات فطنة عن الطبيعة، مع تحوير عميق نبيل لكي يقارب أولاً العمل بالنموذج الذي خلقه الله تعالى في الطبيعة، ثم ثانياً لكي يفصله عنا لحالة الفيزيائية بأن يضفي عليه دمغة من الروح الصافية، وتوليفة ومعنى جوهرياً. ويجوز القول حتماً إنا لنزعة الطبيعية مشروعة طالما اتحدت الدقة المادية مع "الفكرة" بالتعبير الأفلاطوني، الأنموذج الفريد أو الأعيان الثابتة؛ وعليه، ففي عمل كهذا تكون السيادة لما هو ساكن ومتناسق وجوهري. ولكن ينبغي علينا أن نأخذ أيضا بعين الاعتبار أننا إذا انطلقنا من فكرة أن الشكل هو بالضرورة مضاد للجوهر، وأن الأخير هو الباطن الكلي والأول هو الظاهر العرضي، فإننا نستطيع تفسير اعتلالات معينة تمارس في الفن المقدس على أنه تقليل من شأن الجوهر أو الحط من أهمية كل شيء مقابل الروح. وعندئذ سيبدو الجوهر وكأنه نار باطنة حارقة، أو كأنه هاوية تتبعثر فيها النسب، بحيث يكون ما هو مقدس ومتعال عن الشكل (بالمعنى الروحي وليس بالمعنى المشوش الهيولي) بمثابة تحول الجوهر إلى الشكل.

ومرة أخرى، من الأهمية بمكان ألا نغفل حقيقة أن الروح الإنسانية لا تستطيع أن تنتشر في كل الاتجاهات في آن. فبما أن الرمزية الدينية لا تدل بشكل مبدئي على رصد للأشكال الجرمانية بأقصى مداها فليس هناك داع لفن قدسي لكي يلجأ إلى هذا الرصد؛ وسيكون مكتفيا بما تتطلب العبقرية الطبيعية الخاصة بالعرق، وهذا

يفسر ذلك المزيج من الرمزية "المشوهة" للشكل أحيانا والرصيد الدقيق الذي يميز الفن المقدس بشكل عام. وأحياناً يسبب الجانب النوعي تشويهاً للحقيقة الكمية: فالفن الهندوسي يميز الأنوثة بالنهدين والأرداف ويمنحها أهمية الفكرة في رسم الإيديوغرام (Ideogram) الذي يتحول إلى سمات رمزية قد يتم تقبلها ببساطة بطريقة أخرى كحقائق طبيعية، ولهذا صلة بالجوهر "المشوه" للأشكال المذكورة أعلاه. أما بالنسبة إلا الافتقار البسيط إلى ارصد الجرماني المستقل في حد ذاته عن أي هدف رمزي، فإننا نضيف أنه حيثما كان مشروطاً بمتطلبات لنفس جماعية معينة فهو يعتبر جزءاً متكاملاً لأسلوب ما، ومن ثم للغة التي هي في حد ذاتها متسامية ونبيلة؛ وهذا أمر يختلف تماماً عن التقنية الخرقاء لفنان ما منعزل. إن النزعة الطبيعية التامة التي تعيد إنتاج أشكال متغيرة عشوائية، وجانباً عرضياً للظواهر، هي حقاً انتهاك للعقل المحض، وهذه النزعة يمكن أن يطلق عليها نزعة إبليسية (Luciferian) وعليه، فإنه لا يمكن أن تميز الفن المقدس. وإضافة إلى ذلك، إذا كان الفرق بين رسم طبيعي ورسم محور تعوزه المهارة، أو إذا كان الفرق بين رسم زخرفي وآخر ذي ظلال ومنظور، قد مثّل التطور فقط، قد يكون هذا التطور مروعاً يتعذر تفسيره أيضاً بسبب ضخامته.

وإذا كان يتعين علينا أن نفترض أن الإغريق – والمسيحيين من بعدهم – كانوا لقرون كثيرة عاجزين عن النظر والرسم، فكيف نفسر إذن أن هؤلاء الناس أنفسهم أصبحوا يمتلكون القدرة على النظر والرسم بعد فترة زمنية قصيرة نسبياً؟ فهذا التغيير البسيط بين مواقف غير متكافئة يبرهن على عدم وجود تقدم حقيقي، بل على العكس من ذلك، فالنزعة الطبيعية تمثل فقط نظرة أكثر دنيوية مصحوبة بجهود الرصد والمهارة التي تطلبتها هذه الطريقة الجديدة في رؤية الأشياء.

وباختصار، إن خلاصة كل ما يدعى بالمعجزة الإغريقية هو استبدال العقل الاستدلالي بالعقل المحض، وبغض النظر عن النزعة الاستدلالية العقلانية التي استهلته ما كان للنزعة الطبيعية للفن أن تنشأ. فالنزعة الطبيعية المتطرفة تنشأ من بدعة الشكل، الذي تم تصوره على أنه متناه وليس رمزاً، والمنطق ينظم حتماً العلم المتناهي، علم الحدود والنظام، ولذلك يكون فقط من المنطقي أن الفن الذي يوجهه العقل الاستدلالي يجب أن يشارك العقل ذاته هذه السطحية بشكل مضاد لعالم الأسرار أو بواطن الحق. وغالباً ما يقاربن الفن الكلاسيكي للقدماء بإشراق ضوء النهار؛ وقد ينسى أنه يتمتع بالفضيلة "الظاهرية" لضوء النهار الذي يفتقر إلى أي جانب من الأسرار واللامتناهي. ومن هذه النظرة الاستدلالية السطحية يبدو فن الكاتدرائيات وكذلك الفن الآسيوي حتماً وكأنه مشوش ولا عقلاني ولا إنساني.

وإذا انطلقنا من فكرة أن الفن المتقن يمكن أن يتميز بثلاثة معايير رئيسة هي: نبل المحتوى، وهذا شرط روحي بدونه لا يحق لأي فن أن يبرز إلى الوجود، ودقة الرمزية أو على الأقل تناغم التكوين في حالة العمل الفني الدنيوي. ونقاء الأسلوب أو رقي الخط واللون – ويمكننا بمساعدة هذه المعايير أن نتبين الفضائل والاعتلالات لأي عمل فني سواء أكان مقدسا أم لا – وغني عن القول إن بعض الأعمال الحديثة قد تمتلك هذه المعايير وكأن ذلك تم عن طريق الصدفة، ومع ذلك فمن الخطأ أن نلتمس في هذا الأمر أي تبرير لفن يخلو من كل المبادئ العليا، فالصفات الاستثنائية في عمل كهذا لا تعتبر دوماً سمات للفن مدار البحث حينما يتم تصوره بشكل كلي، بل تظهر مصادفة تحت ستار النزعة الانتقائية التي تتوافق مع الفوضوية. إن وجود مثل هذه الأعمال يبرهن أنه يمكن فهم فن دنيوي مشروع في الغرب دون الحاجة إلى اللجوء، ببساطة وبشكل بحت، إلى منمنمات العصور

الوسطى أو إلى التصوير الخاص بأهل الريف، لأن الحالة السوية للـنفس والتعامـل الطبيعي مع المواد يضمن دائما استقامة فن خال من الادعاءات. إن طبيعة الأشـياء – على الصعيد الروحي والنفسي والمادي والتقني – هي التي تقتضـي أن يلـبي كـل عنصر من مكونات الفن شروطاً أولية معينة، وهي عينها الـتي تحكـم الفـن الـديني والمقدس برمته.

ومن الأهمية بمكان أن نشير هنا إلى أن أحد الأخطاء الرئيسـي للفـن الحـديث هو التخبط في استخدام مواد الفن، فلم يعد الناس يعرفـون كيـف يميـزون الدلالـة الكونية للحجر أو الحديد أو الخشب، كما هو الحـال في عـدم معـرفتهم بالفضـائل الموضـوعية للأشـكال أو الألـوان. فـالحجر والحديـد يشـتركان فيعامـل الـبرودة والصلابة بينما الخشب دافئ وحيوي وحان، ولكـن في القـوت الـذي نجـد فيـه أن بردوه الحجر محايدة وغي مبالية كالسرمدية، فإن الحديد ذو بئس شديد، وهذا الأمر يمكننا من فهم مغزى اجتياح الحديد للعالم الحديث. فطبيعة الحديد القاسـية تتطلـب أثناء استخدامها في الحرف أن يتم تطويعها وتجميلها كما نرى على سـبيل المثـال في الحديد المستخدم في الكنائس القديمة التي تشـبه أعمـال الزخـارف النباتيـة. ولا بـد لطبيعة الحديد هذه من أن تعطل من خلال التشفيف أثناء التعامل معهـا، لأن هـذا لا يسيء إلى طبيعة هذا المعـدن بـل علـى العكـس يضـفي الشـرعية علـى صـفات الصلابة وعدم المرونة ويتيح استغلالها بشكل جيد. وتدل طبيعة الحديد عـل أنـه لا يجوز له أن يتجسد بشكل مبادئ وكامل، بل يجب أن يتم تطويعه من خلال التعامل معه بقسوة كي يتمكن من التعبير عن فضائله. أما طبيعة لحجز فيـه مختلفـة تمامـاً إذ يكتنتف شكله الخام شيء مقدس، وهذا ينطبـق أيضـاً عـلا المعـادين الكـريم، الـتي شأنها في ذلك شأن الحديدي، يعيد صياغتها النور الكوني أو النار أو قوى الطبيعة.

ولا بد أن نضيف أن الإسمنت الذي غزا العالم كله كالحديد، إنما هو عنصر كمي تافه ومزيف للحجر، ونحل فيه قسوة وحشي مجهولة محل الجانب الروحي، فإذا كان الحجر صلباً كالموت، فالإسمنت وحشي كالدمار الساحق.

وقبل أن نسترسل نود أن نضيف الفكرة التالية، وهي ليست بعيدة عن التوسع الطاغي في استخدام الحديد: من السهل أن تثير دهشتنا العجلة التي يبديها الفنانون في الشرق في تبني أشياء قبيحة في العالم الحديث؛ ولكن لا يجب أن نغفل، بغض النظر عن أي قضية روحية أو جمالية، أن الناس في كل العصور كانوا يقلدون الأقوى (إعجاب المغلوب بالغالب)، فقبل أن يحصلوا على القوة يريد الناس أن يحصلوا – على الأقل – على مظهر القوة، وقد أصبحت الأشياء القبيحة في العالم الحديث مرادفة للقوة والاستقلال. فجوهر الجمال الفني جوهر روحي، بينما القوة المادية "دنيوية"، وبما أن الدنيوي يعتبر القوة مرادفة للعقل، تصبح الجماليات الدينية مرادفة ليس للضعف فحسب بل أيضاً للغباء والوهم والسخف؛ إذا تصاحب دائماً حالة الخجل من الضعف كراهية لما يعتبر السبب في هذا التدني، وهو في هذه الحالة لدين، والتفكير والحق. وإذا لم يكن لدى كثير من الناس – بغض النظر عن المستوى الاجتماعي – البصيرة للتغلب على هذه الوهم لواضح المؤسف فإن بعض ردود الفعل الترحيبية تصبح مثيرة للانتباه في مواطن معينة.

قيل إن تيل يولينشبيل (Til Eulenspiegei) بعد أن تم تعيينه رساماً في البلاط لدى أحد الأمراء، قدم للحضور المجمعتين قطعة فارغة من لوحة من قماش، وأعلن أن كل من لم يولد لأبوين شريفين لن يرى شيئاً علفى يوحة القماش. وبما أنه لم يكن أي من اللوردات المجتمعين مستعداً للاعتراف بأنه لم ير شيئاً فقد تظاهر الجميع

بالإعجاب بلوحة القماش الفارغة. وقد كان هناك وقت يمكن فيه لهذه الحكايـة أن تكون مجـرد دعابـة، ولم يكـن أحـد يجـرو علـى التنبـؤ بأنهـا سـتندرج يومـاً مـا في أخلاقيات العالم الذي يدعى بالمتحضر. ولكن في وقتنا الحاضـر يسـتطيع أي كـان، باسم الفن للفن، أن يقدم لنا أي شيء يعجبـه، وإذا صـرخنا محـتجين باسـم الحـق والعقل المحض يقال بأننا لم نفهم، وكأن اعتلالاً ما غامضاً منعنا من أن نفهـم، لـيس الفن الصيني أو الفن الأزتكي بل لوحة الوقت الحاضر فهم وسائل للتقبل، ويعـين الرفض عدم الفهم، وكأنه لم يحدث أبداً أن يرفض أحداً شيئاً لأنه بالتحديـد يفهمـه أو يقبله، بل فقط لأنه لا يفهمه.

ووراء هذا الأمر خطأ أساسي مزدوج ما كان يمكن تبينـه لـولا إدعـاءات مـن يسمن بالفنانين: أنه من الخطأ افتراض أن هنـاك أصـالة مغـايرة للمعيـار الجمـاعي الموروث محتمل نفسياً لدى العقلاء، وأن الإنسان يستطيع أن ينتج عملاً فنياً حقيقياً ليس مفهوماً لكثير من النـاس العقـلاء ذوي التجربـة الـذين ينتمـون إلى الحضـارة والعرق، والفتة الزمنية نفسها للفنان الذي يدعّي خصوصـية الأسـلوب. إن أسـس هذا التجديد أو الخصوصية لا توجد في الواقع في نفـس الإنسـان الطبيعـي؛ بـل لا توجد في العقل المحض. فالتفردات الحديثة، بعيدة الصلة بسر الإبداع الفني، تكشف الخطأ الفلسفي والانحراف العقلي. فكل شـخص يعتقـد أنـه مجـبر علـى أن يكـون عظيماً؛ إذ تعتـبر البدعـة تجديـداً، والاسـتبطان العليـل عمـق تفكـير، والتشـكيك الساخر صدقاً، والادّعاء عبقري، بحيث يمكن بلوغ حد يقبل فيه رسم للجـراثيم أو خطوط مستطيلة كما الحمار الوحشي على أنه رسم. يرتقي "الصدق" إلى منزلة معيار مطلق، وكأن العلم الفني لا يمكن أن يكـون صـادقاً مـن ناحيـة نفسـية، وزائـف في الوقت ذاته من ناحية روحية، أو معدم من ناحية فنية. ويرتكب الفنـانون المتـأثرون

جداً بهاذ الأمر خطأ جسمياً بتجاهلهم عن قصد قيمة موضوعية وفضيلة الأشكال والأولان، وباعتقادهم أنهم متحصنون بالنزعة الذاتية التي يظنون أنها منيعة ومثيرة للاهتمام بينما هي في الواقع ممجد سخف وابتذال. وخطأهم ذاته يجبرهم على الانحدار إلى أدنى الإمكانات في عالم الأشكال والرسوم، كإبليس تماماً عندما أراد أن يكون أصيلاً كالله سبحانه ى لم يكن لديه خيار سو أن يكون رديئاً. ويبدو أن التشكيك الساخر بشكل عام يؤدي دوراً هاماً في أخلاقية إلحادية معينة: فهو يفضي إلى أن الفضيلة لا تكمن في التعالي والسيطرة على النفس وإبقائها ساكنة. بل بإطلاقه العنان لها والتصريح بالحقيقة على الملأ وهي أن كل خطيئة هي محمودة إذا تم التبجح بها بقسوة؛ وأن الصراع بصمت يعتبر نفاقاً لأن ثمة أموراً تظل مستترة. ويعود إلى نفس المستوى من الأفكار الاعتقاد أن من الصدق أو الواقعية أن نكشف بشكل ساخر ما تخفيه الطبيعة كما لو أن الطبيعة كانت تسير على غير هدى خيّر.

إن المفهوم الحديث للفن مفهوم خاطئ ما دام يستبد الخيال الخلاق – أو حتى الدافع للإبداع – بالأشكال الفاضلة أو ما دام يستبدل التقدير الذاتي والظني الحسي بتقدير موضوعي وروحي؛ وهذا يعني أن تحل الموهبة وحدها – سواء أكانت حقيقية أم زائفة- محل تلك المهارة والصنعة التي لا بد أن تدخل في صلب ماهية الفن، كما لو كانت الموهبة ذات معنى ينفصل عن الثوابت المعيارية التي تشلك معايير الفن. ومن الجلي أنه ليس للتجديد في خطأ فرد مخرب غير مؤهل أو في موهبته لا يستطيع أن يثير أي اهتمام: إذ أن تقليداً جيداً لنسخة عن نموذج جيد له قيمه أكثر من تجديد ينم عن تجل "صادق" لعبقرية شريرة. وعندما يريد الكل أن يكون خلاقاً ولا أحد مستعد أن يقلد؛ وعندما يراد لكل علم أن يكون فريداً بدلاً من إدراجه في موروث ديني يستمد منه حيويته، وقد يصبح في نهاية المطاف أحد

إبداع ثماره، يبقى فقط فلإنسان أن يندب لاشيئيته بمواجهة العالم؛ وسينظر بالطبع إلى هذه اللاشيئية على أنها مرادفة للتجديد، لأنه كلما قل اهتمام الفنان بالدين أو الحالة السوية اعتبرت موهبته أعظم. ولنذكر على نفس هذا النسق التحيز الذي قد يتطلب من كل فنان أن يجدد نفسه، وكأنما الحياة الإنسانية لم تكن كافية لتبرير مثل هذا المتطلب، أو كأنما لم يكن عدد الفنانين كافياً لجعل هذا التجديد من قبل كل منهم عبثاً. ثم إن المرء لا يتذمر من حقيقة أن وجه الإنسان يبقى على حاله من يوم إلى آخر، ولا يتوقع أن يتحول الفن الفارسي فجأة إلى الفن الماووي (فن سكان استراليا الأصليين).

إن الخطأ في فرضية "الفن للفن" يبلغ حقاً حد الافتراض أن ثمة نسبيات تحمل في حد ذاتها تبريراتها الكافية وفقاً لطبيعتها النسبية الخاصة بها، وأنه نتيجة لذلك هناك معايير للقيمة يتعذر على العقل المحض بلوغها، وهي غريبة على الحقيقة الموضوعية. ويتضمن هذا الخطأ إنكار الأولوية للروح واستبدالها إما بالغريزة أو بالذوق الخاص وفقاً لمعايير إما ذاتية بحتة أو اعتباطية. وقد سبق أن رأينا أنه لا يمكن استنباط تعريف الفن وقوانينه ومعاييره من الفن نفسه أي من كفاءة الفنان بحد ذاته، بل تكمن أسس الفن في العرفان (المعرفة الحقانية والمتيافيزيقية) وليس في علم الصنعة والعبقرية جوهري للمبادئ الظاهرية لمستوى أعلى. فالفن فعل، أي تجسيد، (إخراج من القوة إلى الفعل) ومن ثم يتعمد، بشكل مبدئي، على معرفة تعلو به وتنظمه. ودون هذه المعرفة ليس للفن ما يبرره، إنها المعرفة التي تحدد الفعل والتجسيد والشكل وليس العكس أبداً. والحم على إنتاج فين في أساسياته لا يتطلب من الشخص إنتاج أعمال فنية؛ إذ لا يمكن تفعيل المقدرة الفنية الحقة إلا بارتباطها بمقدرة عقلية سامية لا بد من وجودها أصلاً. وليس بإمكان أي وجهة

نظر نسبية أن تـدعي بمقـدرة غـير مؤهلـة إلا في حالـة الأفعـال غـير الضـارة الـتي تستخدم فيها المقدرة على نطاق ضيق، فـالفن الإنسـاني لا ينبثـق مـن وجهـة نظـر نسبية، إن تطبيق وليس مبدأ.

ويجنح النقد الحديث بازدياد إلى تصنيف الأعمـال الفنيـة في فئـات مصـطنعة، وهكذا فقد جعل الفن مجرد حركة فنية، وبلغ نقطة تمتد فيهـا الأعمـال الفنيـة فقـط بناء على أعمال أخرى دون أي معيار موضوعي ثابـت. فالفنـان الـذي يعتـبر مـن رواد الفن هو الذي يضفي بخيلائه وتشكيكه الساخر قوة دافعة للحركة؛ والنقـاد لا يسعون إلى الأعمال الجيدة ذاتها – إذ إن بعضهم ينكر وجـود أعمـال كهـذه – بـل يسعون إلى أعمال "عصرية" "وصادقة" تستطيع أن تؤدي دورها كمرجع في حركـة هـي في الواقع انزلاق نحو الدمار، وعندئذ تظهر قيمة الفن فقط من خلاب الحركـة الـتي ينتمي إلهيا وصلاته بأعمال أخرى، ممـا يعـني القـول أنـه لا يوجـد عمـل ذو قيمـة روحية، فقد أصبح كل شيء مفككاً وسريع الزوال. إن النسبية الفنية تـدمر مفهـوم الحقيقة، والنسبية أياً كان نوعها تقتل العقل السامي. وكـل مـن يـبغض الحقيقـة لا يستطيع بالمنطق السليم أن يعمّق من ازدرائه لها.

وهو "يعّبر عن فترته الزمنية" وكأن لمثل هذه الفترة الزمنية – التي لعلها تخلو مـن أي قيمة تذكر – حقاً يفوق الحقيقة؛ فإذا كان ما يعّبر عنـه لفنـان السـريالي ينطبـق حقاً على زماننا، فقد يبرهن هذا التعبير على أمر واحد ليس إلا، وهو أن زماننـا لا يستحق التعبير عنه؛ ولكن من حسن الحظ أنه ما زال يحتوي على شـيء إلى جانـب السيريالية. وحتى وأن صح ذلك فإن التظاهر بأن عملاً فنياً ما جيد لأنه يعّـبر عـن زماننا أمر يعادل التوكيد على أن ظاهرة معنية تعتبر حيدة لأنها ببسـاطة تعّـبر عـن

شيء، فالجريمة في هذه الحالة تعتبر أمراً حيداً لأنها تعّبر عن نزعة إجرامية، والخطأ هو أمر جيد لأنه يعّبر عن الافتقار إلى المعرفة وهكذا. إن ما ينساه المنافحون عن السريالية أو بما لا يعرفونه هو أن الرسوم، سواء في التصوير أو النحت أو العمارة أو أي وسيلة أخرى، تنشأ من هرم من القيم الكونية، وترجم الحقائق أو الأخطاء على حد سواء، وبذلك لا مجال هنا للمغامرة؛ فالفعالية النفسية لعالم الرسوم (الأشكال)، تكون مفيدة جداً عندما تكون متعلقة بالحق، ولى العكس من ذلك فيه تدمرهم عندما تكون زائفة.

ومن أجل أن يبقى هؤلاء على موضوعية وهمية في ذاتية نفسية سائدة، فإن قيماً وهمية زائفة وهستيرية تعكس في عبثية غير ذات جدوى، فالناس باستمرار يتداولون "تدرجان التباين والتوازن"وكان هذه الأموال لم تكن موجودة في كل مكان، وبهذا فهم ينتهون إلى أن يطأوا بازدراء بسطاً تعد روائع فنية لفن تجريدي كان يعتقد أنه لا يحمل هوية صاحبه. وعندما يمكن لأي شيء أن يكون فناً، وأي أحد أن يكون فناناً، لا تبقى عندئذ لكلمة "فن" أو "فنان" أي معنى؛ صحيح أنه يوجد سوء استخدام للإدراك والعقل المحض على استعداد لاكتشاف أبعاد جديدة بل حتى "دراما"في أكثر المبالغات التي لا مبرر لها، ولكن لا داعي للإنسان العاقل أن يشغل ذهنه بمثل هذه الأمور. إن الخطأ الكبير الذي يرتكبه السيرياليون هو الاعتقاد أن العمق الفكري يكمن في مسار فردي ما، وأن هذا المسار الفردي، وليس الكلي، هو سر علوي، وأن الأسرار العلوية تزداد عمقاً كلما ازدادا توغل المرء فيما هو مبهم ومعتل. وقد انقلب هذا السر رأساً على عقب ومن ثم أصبح إبليساً، وهو في القوت ذاته يعتبر تزييفاً "للأنموذج الإلهي الأصيل" أو تفرده. ولكن يبدو أن الخطأ يكمن أيضاً في جانب أخر معاكس: إذا يصبح الفن عندئذ تقنية غير ملهمة وعملاً

فنياً لا يعدو كونه "بناء"؛ فليس هناك ما يسمى بحالة بقايا اللاوعي، بـل هنـاك حالـة استدلال وحساب، مع أن ذلك يستبعد عل الإطلاق تـدخلات سـيريالية توصـف بأنها لا عقلانية أكثر من كونها سيريالية ملهمة، لأن جزءاً منهـا يسـتبعد الخطـوات المحسوبة. ولا يستثني التظاهر بصدق البساطة المزيف من هذه الإدانة، لأنـه لا صـلة لضيف الأفق والبلاهة ببساطة الأشياء الفطرية.

إن كل ما قيل أيضاً ينطبق بطريقة أو بأخرى على الشعر والموسيقى: فهنا أيضاً يعطي بعض الناس الحق لأنفسهم بإطلاق لقب الواقعي أو الصادق على أي شيء يقولون أنه "يعبر عن روح العصر"، وعندما يكون الواقع الذي يشيرون إليـه مـا هـي إلا عالم مصطنع لا يستطيعون تفاديه فهم يجعلون من هذه العجز فضيلة، ويطلقـون بشكل مزدر نزعة الرومانسية أو الحنين إلى الماضـي علـى تلـك الحاجـة الدفينـة إلى التناغم الخاصة بكل إنسان طبيعي. فقد تأسست الموسيقى الحديثة جداً- كالموسيقى الإلكترونيـة علـى سـبيل المثـال- علـى ازدراء كـل مـا يـدخل في صـلب تعريـف الموسيقي، وينطق الأمر نفسه – مع اختلاف التفاصيل – على فن الشعر، إذا يصبح مجرد نظام أصوات – ذي صياغة بائسة – ينتهك المبدأ الأساسي للشعر. وليس ثمة تبرير معقول لهذا الولع الصبياني لإلغاء قرون أو ألفيات من السـنين بهـدف البـدء من الصفر، مع اختراع مبادئ جديدة وأسس جديدة ومبان جديدة، فهذا الاخـتراع ليس فقط عديم المعنى في حد ذاته، بـل لا يتوافـق مـع أي إبـداع صـادق خـلاق. وبتعبير آخر هناك بعض الأمور المقصـورة علـى التبادليـة، إذا لا يسـتطع أحـد أن يستحضر من القلب قصيدة بينما يخترع في الوقت نفسه لغة جديدة يعّبر بهـا عنهـا. وهنا، كما هو الحـال في الفنـون التصـويرية، يكمـن الخطـأ الأساسـي في الاعتقـاد بأصالة شبه مطلقة، أي بشيء لا يتجاوب مـع يـاي إمكانيـة إيجابيـة، وهـو الحـس

الموسيقي لجماعة عرقية تقليدية ما عـاجزة عـن إحـداث تغـيير يمتـد إلى جـذورها. يتحدث الناس عن "تحرير" الموسيقى من هذا التحامل أو ذاك، أو مـن كـل تقليـد أو قيد؛ فما يفعلونه هو "تحريرها" من طبيعتها الخاصرة بها تماماً، كما حرروا الرسم مـن الرسم، والشعر من الشعر، وفن العمارة من فن العمارة، وقـد حـررت السـيريالية الفن من الفن تماماً بما يشبه إعدام جثة فارقت الحياة.

وتلزمنا هذه الإشارة إلى الموسيقى في الانتباه إلى حقيقة أن الانحطاط بالموسيقى الأوروبية والشعر الأوروبي – إبّان عصر النهضة والقرون اللاحقة له – كـان أقـل منه – إن كان هناك فعلاً انحطا وفق المعايير السائدة آنذاك- في الفنون المجسمة وفـن العمارة، فليس هناك معيار مشترك بين قصائد مايكل أنجلو وأعماله الفنية الأخـرى التي اشتهر بها أكثر، أو بين شكسبير أو باليستريبا والفـن التصـويري في عصـرهما. فموسيقى عصر النهضة، كما هـو حـال موسـيقى العصـور الوسـطى الـتي تعتـبر استمراراً لها، تعّبر بالصوت عما هو عظيم وفروسي في النفس الأوروبية، إذ تجعـل المر يفكر بالنبيذ وشراب المبيد وباستحضار حماسـي لعظمـاء مـن الماضـي. ويعـود السبب في هذه التفاوت بـين الفنـون إلى أن الانحطـاط الـتفكيري ولـيس انحطـاط العقل المبتكر – كان يتجل بشكل مباشر أكثر من الفنـون التصـويرية الـتي تتضـمن بشكل وثيق عناصر من العقلية المحضة (القدسية) أكثر مما يتجلى في الفنون السمعية أو الصوتية التي تجسد بشكل أساسي الحالات الكثيرة المختلفـة، وكـذلك الصـفات الجمالية لذلك الجوهر الملمـوس ألا وهـو الـنفس. إن عصـر النهضـة فيمـا يتعلـق بالفنون الجسمية وفن العمارة يعني فن الرعونات النفسية وجنون العظمة. أما الفـن في العصر الباروكي فهو فن حالم، وأما في الموسيقى فيخرج العصر الباروحي ما هو محبب ومرهف أو ما هو حلم فردوسي، بينما تتجلى في الفنون التصورية الجوانـب

الوهمية الساحرة في الحلم الفردوسي، ويتحول الافتتان إلى كابوس. لقد أحكم الشعر الرومانسي والموسيقى الرومانسية في القرن التاسع عشر الإخلاد إلى الأرض، وقد كان هذا الأمر، كأي نزعة فردية انفعالية، إثارة فظيعة للتمزق والأحزان، بالرغم من أن النزعة الرومانسية لا تزال تحمل في ثناياها كثيراً من الصفات الجمالية التي قد يرغب المرء في أن يراها تتكامل في محبة الله.

وفي الوقت الذي اكتنفت فيه الموسيقى القديمة قيمة روحية. حتى التي كان الإحساس بها في الموسيقى قائماً في نهاية القرن الثامن عشر، فقد تغير مستوى الموسيقى في بداية القرن الناس عشر، ليصبح نوعاً من البديل للدين أن التصوف؛ أما في الموسيقى الدنيوية للفترة الزميوة السابقة فقد اتخذ الحسي الموسيقي وظيفة التبرير اللاعقلاني لكل ضعف إنساني بكل أكبر، وأصبحت الموسيقى مفرط الحساسية وصاخبة بشكل متزايد مع تشرب الحية اليومية للنزعة العقلانية العلمية والنزعة المادية التجارية. ولكن موسيقى القرن التاسع عشر كانت بشكل عام ما تزال موسيقى حقيقة وتنسجم مع الفضائل الكونية، ومن ثم ما تزال قادرة على حمل توجه للنفس نحو الله، وإن كان ذلك نادراً.

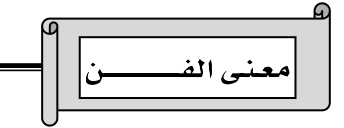
ولنعد إلى موضوع الفنون المجسمة ونضيف الآتي سيكون خاتمة في الوقت نفسه: فيما يتعلق بالفنانين المعاصرين وبقد اهتمامنا بالفن الدنيوي لن يكون هناك شك في "التقهقر"، لأن المرء لا يعود إلى نقطة البداية، بل ينبغي أن تنظم التجارب الفعالة للنزعة الطبيعة والنزعة الانطباعية إلى مبادئ الفن الطبيعي والتطبيعي، كما فعل بعض الفنانين الذين يمتعون بشهرة قليلة بشكل عام؛ فالفن الحديث –بدءاً من عصر النهضة– يتضمن بعض الأعمال القليلة تقريبياً، التي بالرغم من أنها تتوافق مع أسلوب فتراتها الزمنية، إلا أنها بمعنى أعمق معارضة له وتخفف من حدة

أخطائه بفضائلها الخاصة بها[1]. وفي حالة الفن المقدس ينبغي الاحتكام إلى النماذج الدينية والتعامل الديني دون تحفظ، لأنه، إن كـان في الإنسـان الحـديث أصـالة قـد يكون للكائن البشري حق بها، فلن تخفق في إبـراز نفسـها في المحـيط الـديني، كمـا حدث بالفعل في القرون الوسطى مع عقليات تختلق بشكل كبير في الزمان والمكان. ولكن ينبغي أولاً أن نتعلم أن نرى من جديد وأن ننظر ونفهـم أن مـا هـو مقـدس ينتمي إلى مستوى الأعيان الثابتة وليس إلى ذلك المـتغير الخاضـع للتبـدل (مسـتوى الكون والفساد). فالأمر ليس مسألة تقبّل ثبات فني معين على أسس قـانون تغـيير مزعوم بل على العكس، علـى أسـاس تقبّـل تعـيرات معينـة قائمـة علـى الثبـات الضروري الواضح لما هو مقدس؛ ولا يكفي وجوب توافر العبقرية، ولكـن لا بـد أيضاً أن نملك الحق في الوجود. فكلمات مثل: "التوافقيـة" و "الثبوبيـة" تمـت صـياغتها لكي تتمكن من التملص براحة ضمير من كل شيء – لأنهم يلبسونها لبوس الدين – لا بد أن تشارك بالضرورة في الخلود.

وطالما كان بإمكان الفن الدنيوي أن يكون شرعياً أكثـر مـن ذي قبـل في هـذا

---

(١) من بين الرسامين المشهورين يمكن الاستشهاد بلوحة مشاهد الثلج لبروغـل (brueghel)، ومن الفانين القريبن إلى عصرنا غوغان (Gougin) الذي تكاد رسوماته أن تبلـغ الكمـال، ولوحات الأزهـار لفـان كـوخ (Van Gogh) ورسـومات دونـيير روسـو (dounaier rousseau) عن الغابات الغربية المشابهة للرسم الشعبي. ومـن بـين الرسـامين المعاصـرين نستشهد بكوفاربياس (covarrubias) بموضوته المكسيكية والبالية. وقـد نشـير إلى بعـض الرسامين الهنود الأمريكيين الذين تزهر أعمالهم مـن خـلال تـأثير ذي نزعـة طبيعـة لرسـم قريب من الكتابة التصورية. وشكل معاكس، فإن مرادفات التجارب الإيجابية للفن الحديث يمكن أن توجد في الأنماط الأكثر تنوعاً للفن الديني المقدس، الـتي لا تـبرهن علـى أن هـذه التجارب منسجمة مع المبادئ الكوني للفن فحسب بل تبرهن أيضاً – ومرة أخـر- أنـه لا جديد تحت الشمس.



الفترة من لتجزؤ والابتذال، فإن مهمته هي بث فضائل العقل المحض والجمال والنبل، وهذا أمر لا يمكن إدراكه دون هذه القواعد المفروضة علينا، ليس فقط من خلال طبيعة الفن الذي نحن بصدده، ولكن أيضاً من خلال الحقائق الروحية التي نفيض من الأنموذج الإلهي لكل خلق بشري.

الفن نشاط إنساني

الفن نشاط بشري عام يرتكز أولا وبالذات على (الخبرة الجمالية) وليست الخبرة الجمالية تجربة فردية قد اختص بها قوم دون قوم، أو جنس دون جنس، أو عصر دون عصر، بل هي ظاهرة بشرية عام لا شأن لها بخطوط الطول والعرض، ولا علاقة لها بمسائل اللون والجنس والتاريخ، وما إلى ذلك ونحن حين نتحدث عن الخبرة الجمالية فإنما نعني بها إحساس الإنسيان بالطبية إحساسا عميقا، خصبا، وفيرا، اكتشفه لما فيها من نظام وانسجام، وتوافق، والفارق بين الإدراك الحسي والإدراك الجمالي، أن الأول منها يقتصر على معرفة الموضوعات، بقصد استخدامها والانتفاع بها، في حين أن الثاني منها لا يرى في الموضوعات سوى ظواهر جميلة يتذوقها عند لذاتها، ويستمع بها استماعا حرا نزيها، ولما كان ((الفن)) وسيق الصلة بالخبرة الجمالية، فإن لغة الفن في أصلها هي لغة المحسوس حين يتحرر من أمر المنفعة. وقيد الاستعمال العادي، لكي يصبح موضوعا حرا يطلب لذاته، ويدرك في ذاته.

وربما كانت كل معجزة الفن منحصرة بتمامها في أنه يريد أن يجعل من المحسوس لغة أصلية تقوم بمهمة التعبير والفن هذه المعجزة حين يعرف كيف يخلع عن ذلك المحسوس ضربا من الامتلاء الذي يرجع إلى الأسلوب أو الطراز لا إلى المنطق أو الحكم العقلي ومعنى هذا أنه ليس في الفن موضع للمفاهيم أو التصورات العقلية بل هناك تعبير بلغة الرموز أو الأشكال الحسية.

وقد تكون الأنشطة البشرية في جملتها مجموعة من اللغات الرمزية: فإن العلم

والفلسفة والفن تستخدم جميعا رموزها الخاصة في التعبير عن الواقع والعمل علـى استجلاء الحقيقة. ولكن الفن دون سواه من للغات الرمزية الأخـرى أداة تشـكيلية تقوم بتنسيق الواقع وتنظيمه وتحويله إلى صورة أو صور تجسيمية وبهذا المعنى يمكن القول بأن الفن إبداع لمجموعة من الصورة أو الأشكال الرمزية التي تعبر عـن قـدرة الفنان على رؤية الواقع.

وليس من شأن الفنان أن يبحث في كيفيات الأشياء، أو عللها، بل هـو يرمـي أولا وبالذات إلى تزويدنا بضرب من العيان والحدس الذي يكشف لنا عن صور أو أشكال تلك الأشياء.

ولكن مثل هذا الحدس لا ينطوي على أي تكرار أو محاكاة للواقع، فضلا عـن أنه لا يعيد إلى إدراكنا شيئا كان موجودا لدينا مـن ذي قبـل، وإنمـا هـو في صـميمة كشف حقيقي أصيل يجعلنا نقف لأول مرة على عالم الواقع باعتباره دنيا الصـور أو الأشكال.

وقد قطن إلى هذه الحقيقة كبار الفنانين في كل زمـان ومكـان، فكـان الفـن في نظرهم مجرد طريقة لتعليمنا كيف ندرك العالم المرئي ولعل هـذا مـا عنـاه ليونـاردو دافنشي حينما قال أن المصور والنحات هما المعلمان العظيمان اللذان يكشـفان لنـا من ملكوت العالم المرئي.

والحق أن إدراك الأشكال الخالصة للأشياء ليس منحة طبيعية أو هبـة فطريـة، بل هو درس نتلقاه على أيدي كبار الفنانين وأبسط دليل على ذلك أننا ربمـا نكـون قد إلتقينا بموضوع ما في تجربتنا الحسية العادية آلاف المرات. دون أن نكون قد رأينا شكله أو صورته ومن هنا فإننا قد نقـع في حـيرة كـبرى لـو طلـب إلينـا أنـه نحـدد

خصائص هذه الموضوع، أو أن نحدد تأثيراته، أو لأنه هو الذي يسمح لنـا بـأن نحيـا في عالم الأشكال الخاصة أو الصـور النقيـة، بـدلا مـن أن نظـل مستغرقين في عـالم التحليل التجريبي للموضوعات الحسية أو عالم الدراسة الموضوعي للآثار الحسية.

لو أمعنا النظر إلى النشاط الفني لو وجدنا أنه نشـاط غـني يهـدف الفنـان مـن روائه إلى تحقيق بعض الأعمال أو إنتـاج بعـض الآثـار، صـحيح أن الفنـان قـد لا يعرف مسبقا صورة العلم المتحقق أو هو قـد لا يسـتطيع التنبـؤ سـلفا بكـل أبعـاد الشيء الذي سوف يبدعه ولكن من المؤكد أنـه يسـتخدم فكـرة وخيالـه مـن اجـل العلم على تحقيق أثر معين يكون له طرازه الخاص وقـد نقـرب الفـن مـن اللعـب ولكن أي لعب هذه الذي ينطوي عليه بناء مسجد، يسخر لا يـدين لمقاومـة المـادة. ويستخدم خياله في إبـداع أعمالـه لم تكـن في الحسبان. ويمكـن أن يسـتمد الإيحـاء الجمالية من المعاني أو الأفكار أو الوقائع المستمدة من حياتنا اليومية.

وأما إذا قيل إن الطفل فنان، دون أن يكـون لديـه مثـل هـذا الـوعي بنشـاطه الفني، كان ردنا على ذلك أن نشاط الطفل لا يتسم بأي طبع فني إلا بقدر ما يجـيء وليد رغبته الحقيقية في تشكيل المادة، وتحقيق بعض الموضوعات الجمالية ومعنا هذا إننا لا نستطيع أن نعد كل لعب يقوم به الطفل ضربا من النشاط الفـني وإنمـا لا بـد من لهذا اللعب من أن يكون صورة من صور النشاط الفني وإنما النشـاط الإبـداعي حتى نعده مظهرا من مظاهر الفن فالطفل لا يصبح فنانا، المهـم إذا نجـح في تنظـيم أحاسيسه والسيطرة على عواطفه، من أجل صياغتها على شكل عمـل فـني يكـون مظهرا من مظاهر تحكم الإرادة البشرية في القوى الطبيعية واللعب نفسـه لا يصـبح فنانً، اللهم إلا حين يستحيل إلى نشاط هو واع تقوم به إرادة صادقة تعـرف كيـف

تحقق التوافق بين الفكر واليد.

إننا كثيرا ما نتساءل: ما هو الفن؟ ولكننا قلما نتساءل من هو الفنان؟

وربما كان السر في ذلك أننا مقتنعون ضمنا بأننا إذا عرفنا ما هو الفن فقد عرفنا أيضا من هو الفنان هذا لأننا اعتدنا على تصوير الفنان بصورة المخلوق الشاذ الذي لا يخضع لأي قانون ولا يندرج تحت أي أحدها فليس بدعا أن نميل إلى الظن بأنه ليس ثمة سمات محددة يمكن أن تعيننا على تعرف الفنان على نحو ما يراه الكثيرون كائن غريب قد لا يسهل الحكم عليه وبما أن كل فنان بحكم طبيعته إنسانا فريدا قد يحق لنا أن نعده نسيج وحده فليس من الغرابة في أي شيء أن يبدو لنا كل تساؤلا غير مشروعي. ولعل هذا هو السبب في أننا نترك للكتاب مهمة الكتابة عن الفنانين دون أن نطالب علماء الجمال أو فلاسفة الفن بتحديد السمات المشتركة التي تجمع بين هؤلاء الفنانين ومعنى هذا أننا نؤمن بأن هناك فنانين ولكننا لا نكاد نصدق ما يندرج من خلال هؤلاء الفنانين.

جماليات عناصر العمل الفني

إذا كانت عناصر العمل مترابطة ترابطا وثيقا لا سبيل إلى انفصامه. وقـد رأينـا مدى ارتباط المادة بالصورة، فإن هـذا يعـني أننـا أيضـا عنـد دراسـتنا للصـورة (أو الشكل) فإننا لا نستطيع أن نجعلها منفصلة عن العناصر الأخرى (المادة – المضمون – التعبير) اللهم إلا في الذهن ومن أجل التحليل والدراسة فحسب.

وإذا كانت الصورة إنما تشير إلى طريقة معينة في النظر إلى الأشياء والإحسـاس بها، وتقديم المادة محل الاختبار بحيث تكون على استعداد تـام لأن تصـبح بطريقـة فعالة ناجعة عنصراً لبناء خبرة جديدة – على حد تعبير "جون ديوي". فإن صـورة – أو شكل – العمل الفني – كما يرى "هربرت ريد" هي الهيئة التي اتخذها العمـل، ولا يعنينا إذا كان ذلك العمـل الفـني بنـاء أو تمثـالا، أو صـورة أو قصـيدة شـعرية، أو سوناتا موسيقية. فإن كل شيء من هذه قد اتخذ هيئة خاصة أو متخصصـة، وتلـك الهيئة هي شكل العمل الفني.

كما يرى "ريد" أن هذه الهيئة تكون من صنع إنسان ما هو الفنـان الـذي يضـفي الهيئة على شيء ما. وإن كان يرى أن الفنان ليس فقط هـو ذلـك الشـخص الـذي يرسم الصور، أو يعزف الموسيقى، أو يقرض الشعر، أو يصـنع الأثـاث، بـل أيضـا يمكن أن يكون فنانا ذلك الذي يصـنع الأحذيـة والثيـاب – وهـو بـذلك يعـود إلى التصور اليوناني القديم الذي يرى أن الفن هو إضفاء صورة علـى "هيـولى"، أو هـو صنع شيء ما.

أما "جيروم ستولنيتز" فقد رأى أن الشكل هو القيمة النفيسة للفن والمميـزة لـه. فالشكل يوضح ويُثْرى ويـنظم التعقيـد، ويوحّـد العناصـر البنائيـة للعمـل الفـني. فالرواية أو المسرحية تستعير الشخصيات أو الحـوادث مـن الحيـاة الواقعيـة، ولـن تصرفات الشخصيات وتأثير الظروف والحـوادث المتبادلـة تعـرض بطريقـة بـارزة. وتتخذ معالمها بحيث تكتسب فهما للطبيعة البشرية أعظم من أي فهم يمكننا اكتسابه من الحياة الواقعية ذاتها. كما أن العناصر التي يسـتخدمها الفنـان ترتـب علـى نحـو يجعلها ذات قيمة فنية عميقة. وكذلك فإن الشكل – في رأي ستولنيتز يضـفي علـى العمل الفني ذلك الطابع الكلي، والاكتمال الذاتي الذي يجعله يـبرز مـن بـين بقيـة جوانب التجربة ويبدو عالما قائما بذاته.

والصورة Form في اللغة الشكل، والصـفة، والنـوع. وهـي الشـكل الهندسـي المؤلف من الأبعاد التي تحدد نهايات الجسم لصـورة الشـمع Figure geometrique المفرغ في القالب، فهي شكله الهندسي. وقد تطلق الصورة على ما به يحصل الشيء بالفعل كالهيئة الحاصلة للسرير بسبب اجتماع قطع الخشب وهي بهذا المعنـى علـة، أي علة صورة. أو تطل على مـا يرسـم المصـور بـالقلم أو آلـة التصـوير، أو علـى ارتسام خيال الشيء على المرآة، أو في الذهن، أو على ذكر الشيء المحسوس الغائب عن الحـس، نقـول تصـورا لشـيء أي تخيلـه واستحضـر صـورته. والصـورة عنـد الفلاسفة مقابلة للمادة، وهي ما يتميز به الشيء، فإذا كان في الخارج كانت صورته خارجية، وإذا كان في الذهن كانت صورته ذهنية.

كما أن القاموس – في رأي ريد يقدم معنى الشكل على أنـه الهيئـة أو ترتيـب الأشياء، جانب مرئي، وليس شكل عمل فني بأكثر مـن هيئتـه وترتيـب أجزائـه أو

جانبه المرئي. فإننا سنجد شيئا حالما كانت هناك هيئة. وحالما كان هناك جزءان أو أكثر مجتمعين مع بعضهما لكي يصنعوا نسقا مرئيا.

ويرى "ريد" أن الشكل لا يتضمن معنى الانتظام أو التوازن أو أي نوع من التوازن الثابت. فنحن نتحدث عن شكل الرجل الرياضي ونحن نعني تماما نفس الشيء الذي نعنيه ونحن نتحدث عن شكل العمل الفني.

وقد رأى "كانت" أن الشكل هو الذي يحدد الأثر الفني ويعينه. كما أن للأثر الفني وحدة طبيعية نهائية داخلية، وهي تؤلف كلا واحدا، وهذه الخاصية تميزها عن كل شيء آخر. وتستثير الانفعال الجمالي، وهذه الخاصية مستقلة عن المحتوى.

وإذا كان "هربرت ريد" قد نفى أن يكون معنى الشكل متضمنا لمعنى الانتظام أو التوازن، فإن جُيروم ستولنيتز" قد رأى أن هناك أربعة معاني من أكثر معاني اللفظ (أي الشكل) شيوعاً، وهي:

"١. تنظيم عناصر الوسيط المادي التي يتضمنها العمل، وتحقيق الارتباط المتبادل بينها. فعناصر الوسيط هي الأنغام والخطوط... الخ والشك لفظ يدل على الطريقة التي تتخذ بها هذه العناصر موضعها في العمل كل بالنسبة إلى الآخر، والطريقة التي يؤثر بها كل بالنسبة للآخر.

وقد علق عليه "ستولنيتز" بأنه تعريف عام، ولا يقدم إلينا من المعلومات أكثر مما يقدم وصف كولريدج" المماثل للشعر بأنه أفضل الكلمات في أفضل نظام. فهو – أي أي التعريف – يمثل ثوبا فضفاضا يحتوي كل شيء أو يمكن تكييفه تبعا للأشياء الداخلة فيه. وإن كان – على حد قول ستولنيتز ليس شاملا بما فيه الكفاية. وهذا يأخذنا إلى المعنى الثاني الذي يرى أن الشكل ينطوي على تنظيم للدلالة التعبيرية.

إذ أن تنظيم التعبير لا يؤدي فقط إلى زيادة الدلالة الفكرية للعمل، بل إنه يضفى على العمل وحدة أيضاً.

أما المعنى الثالث فإنه "كثيرا ما يستخدم لفظ الشكل للدلالة على نمط محدد من التنظيم، يتصف بأنه تقليدي ومعروف. ومن أمثلة ذلك شكل السونيت Sonnet.

أما في المعنى الرابع فإنه يرى أن استخدام كلمة شكل – في بعض الأحيان – يكون فيه "مدح أو استحسان، أو ذم أو استهجان فالقول بأن هذا شكل جيد، أو هذه اللوحة بلا شكل. هذا المعنى لا يمكن أن يستخدم في التحليل الفني. لأننا لا نستطيع أن نقرر إن كان الشكل جيدا أو رديئا إلا إذا كنا نعرف ما هو الشكل"؟

وإذا كان "ستولنيتز" يجد ضرورة معرفتنا لما هو الشكل؟ قبل أن نتكلم عن الشكل الجيد أو الشكل الرديء. فإننا نجد أن "هربرت ريد" يضع شروطاً، توافرها، يكون شهادة للشكل بأنه "جيد".

ويرى أنها هي تلك الشروط التي تمنح المسرة، ليس فقط لحاسة واحدة فقط في وقت واحد، بل وأيضا لحاستين أو أكثر تعمل معا، وأخيراً لذلك الخزّان الحاوي لحواسنا جميعا الذي هو عقلنا.

ولعل هذه الشروط ليست هي شروط الشكل الجيد فحسب، بل أنها هي شروط العمل افني الجيد الذي تتضافر عناصره جميعا من أجل جلب المتعة والمسرة للإنسان.

وإذا كان يرى أن الأشياء الجميلة هي التي حصلت على نسب رياضية معينة تستثير فينا ذلك الانفعال. فإن هذا أيضا يؤكد على القيمة الشكلية للعمل الفني فحسب. ونحن نرى أن توافر هذه النسب هو أحد الشروط المميزة للعمل الفني

الجيد ولكن ليس هذا هو كل شيء. ذلـك لـو أن العمـل الفـني كـان يتخـذ قيمتـه الجمالية من هذه الخاصية فحسب، فإنه حتما سيكون جامدا باردا عكـس مـا يجـب أن يشيعه العمل من حيوية وقدرة على مخاطبة المشاعر.

أما "بندنتو كروتشه Bedentto Croce" فقد رأى – في معرض تأكيده على أهمية الصورة – أن الشاعر والمصـوّر اللـذان تعوزهمـا الصـورة (أو يفتقـدان للصـورة) يفتقدان كل شيء، بل يفتقدان نفسيهما.

ولكن هل هذا يعني أن الصورة (الشكل) هي كل شيء؟

يقول "أرنست فيشر"

".. ومنذ أيام أرسطو" عندما طرح القضية للمرة الأولى، وأجـاب عليهـا إجابـة خاطئة بقدر ما هي باهرة، منذ ذلك الحين عبر كثير مـن الفلاسـفة، والفنـانين عـن رأيهم القائل بأن الشكل هو الجانب الجوهري في الفن، هو الجانب الأعلى، الجانب الروحي... ويرى هؤلاء المفكرون أن الشكل الخالص هو جوهر الواقع، وأن هناك حافزا يدفع كافة أشكال المـادة للـذوبان في الشـكل إلى أقصـى مـدى، أي يـدفعها للتحول إلى شكل، وبذلك تحقق كمال الشكل. ومن ثم تحقق الكمال ذاته. وأن كل ما في هذا العالم مزيج من الشكل والمادة، وكلما تغلب الشكل – وقل الانغماس في المادة – زادت درجة الكمال التي يبلغها. وبذا تكون الرياضيات أكثر العلوم كمالا. لأن الشكل فيها أصـبح هـو المضـمون ذاتـه. فهـم يـرون الشـكل كمـا كـان يـراه "أفلاطون"، فكرة، شيئا أوليا تسعى المادة إلى التغلغل فيه، وهو كيـان روحـي يسـيطر على المادة. وقد عبر أحد صناع الآنية الخزفية عن تجربته بقوله: أنني أصـنع الشـكل في البداية، ثم أصب فيه كتلة الخزف الخالية من التشكيل".

لقد كان الشكل بمثابة العنصر الجوهري في الفن، وكان ذلك تعبيراً عـن رؤيـة مثالية تنفصل عن العالم الواقعي، وتضع الصورة في الصدارة.

والشكل هو بمثابة امتداد في المكان "يتميز بحدوده ومظهـره، ولونـه، وحركاتـه، وكثير من التفصيلات الأخرى. لكن إذا كان الكائن العضـوي الـذي يشـمل علـى هذه الاختلافات يبدو أنه حسي، فمن المؤكد أنـه لـيس هـذا التنـوع وأشـكاله هـو الذي منه يستمد وجوده. وإذا كان لـه وجـود حقيقـي، فمـا ذلـك إلا لأن أجـزاءه المختلفة التي تبدو لنا أشياء محسوسة، تتجمع لتكون كلا، بحيث أن الخصـائص الـتي يتكون منها رغم اختلافها بعضـها عـن بعـض تكـون انسـجاما يقـرب فيمـا بينهـا ويجعلها تتعاون من أجل غرض واحد بعينه.

إن "هيجل" هنا يؤكد على أن الشكل يقوم بتنظيم عناصر العمل الفني، ويجعلـها في وحدة كلية يشيع بينها الانسـجام والتوافـق، فـيمكن إدراك هـذه العناصـر – ككـل – جماليا. كما يؤكد على أن هذه الوحدة ليست غائية مجردة، أو في خدمة غاية محددة.

"وإذا كان الشكل هو أكثر العناصر التي يقـوم عليهـا العمـل الفـني صـعوبة إذ يتضمن مشاكل ذات طبيعة ميتافيزيقية". فليس من المستغرب أيضا أن يكون الشكل أكثر الكلمات غموضا في لغة الفن. "فقدرة الشكل على القيام بوظـائف متعـددة في الفن، وكونه مصدراً لقيم متباينة، هو نفسه الذي يجعل هذا اللفـظ مستعصـيا علـى التعريف.

ولعل هذا الغموض يأتي من اتساع مجال الشـكل، وتنـوع الاتجاهـات والآراء حوله، فنجد هناك من يضعه في الصدارة من المفكرين، في حين نجد آخرين يلحقونه بالمحتوى أو التعبير.

فنجد من المفكرين من يجعل "للصورة الأولوية (فينظر الفنان) على المضـمون. ولا يضع الموضوع إلا في الاعتبار الثاني، واثقا من أن مهمته الأولى إنما تنحصـر في خلق عالم متسق من الصور الحية. وإذا كان بعض علماء الجمال قد عرفوا الفن بأنه إرادة الصورة Will to Form في ذلك إلا لأنهم فطنـوا إلى أن العمـل الفـني هـو في جانب كبير منه مجرد خلق لمجموعة من العلاقات الصورية.

إن هذا الاتجاه الذي يؤكد على أولية الصورة، إنما يضع لتنظيم المادة وترتيبهـا الدور الجوهري في الفن، وبهذا فهو يعلي مـن قيمـة الصـورة الجماليـة ويجعـل مـا عداها مجرد ظل لها أو نتيجة.

والصورة الفنية هي ظاهرة الشكل المعقدة، ويجري إنشاؤها قبل كل شيء مـن التفصيلات التجسيدية. فهي في الفنـون ؛التصـويرية) جزئيـات حيـاة الفـرد الـذي يجري تصويره،جزئيات مظهره الخـارجي (البورتريـة) والوسـط المحيط بـه وأفعالـه ومعايشاته وأقواله، وعلاقاته بالأفراد الآخرين، وكـل جزئيـات الحيـاة هـذه تغـدو تفصيلات للصورة عندما تتثبت الجزئيات التي اختارها الفنـان مـن بـين كثـرة مـن الجزئيات الأخرى الممكنة في حياة الفرد المصـور. ويتحقـق هـذا الترتيـب بواسـطة الوسائل المادية التي يحوزها النوع الفني المعني لإعادة خلق الحياة. بواسطة لا كلمات والإيماءات، وتعابير الوجه والخطوط والألوان والكتل التشكيلية.

خلال هذه الصورة يقوم الفنان باستخدام كل الإمكانات المتاحة والمفيدة لكي يجعل العمل الفني يأخذ قوامه وبناءه الجلي، مسجداً ما يعتمل في داخله من مشاعر وأفكار. فقيمة الشكل الفني تتلخص قبل كل شيء في أنه "يعطي المادة الحياتيـة الـتي وعاها المؤلف فنيا، وفكريا، صيغتها النهائية الكاملة".

والشكل الفني ليس مجرد هـذا وحسـب – أي إعطـاء المـادة صـيغتها النهائيـة الكاملة – بل إن "الأشكال الفنية ليست مجرد أشكال نابعـة مـن الـوعي الفـردي – يحددها السمع والبصر – وإنما هي أيضا تعبر عن نظرة إلى العالمي حددها المجتمع.

فالشكل في جوهره تعبير عن نظرة إلى العالم. الجدير بالذكر هنا أن أشكال الخـبرة الفرديـة الـتي يحـددها السـمع والبصـر لا تجتمـع بصـورة مسـتقلة عـن التطـورات الاجتماعية. فالطرق الجديدة لرؤية الأشياء نتيجـة للحقـائق الاجتماعيـة الجديـدة. إن الإيقاع والضجة والسرعة المميزة للمدن الكبيرة – مثلا – تؤدي إلى أشكال جديدة من الرؤية أو السماع. فالفلاح يرى المناظرة الطبيعية بعين مختلفة عن عين ساكن المدينة.

إن الحياة في تغيراتها تسم الفن، وأشكاله، بمسميها، فنجد تغيرات في الإيقـاع، انتقالا من الحركات البطيئة الهادئة إلى الإيقاعات السريعة. انتقـالا مـن الملاحـم إلى القصائد. ومن القصائد الطويلة إلى المقاطع الأقصـر. ومـع تطـور المدينـة صـناعيا، يتغير فيها إيقاع حياة الناس، وتختلف نظرتهم، فتظهر تفصيلات جديدة في الصـورة (الأثاث – السيارات – العمارات الشاهقة) وتختفي المناظر الخلوية الطبيعية، بل إن نظرة الإنسان تتغير للمنظر نفسه فالنظر إلى الجمال الطبيعي يختلف، وما كان مألوفا لدى إنسان القرية، يصبح غير مألوف لإنسان المدينة والعكس صحيح.

إن الأسلوب هو بمثابة التعبير العام عن الفن في عصر معين، وفي مجتمع محـدد. إن هذا يؤكد عن طريقة دراسة مجموعة من الأشـكال الشـائعة في عصـر معـين وفي مجتمع معين. إن عنصرا جماعيا "يدخل نتاج الفرد. فرغم أن الإنتاج الفردي يمكن أن يختلف أوسع الاختلاف تبعا لموهبة الفنـان وأصـالته، فـإن العنصـر المشـترك يبـدو واضحا (وإن كان يصعب في الغالب تحديده).

إن هذا التميز في الأسلوب الذي يخص عصرا معينا، ومجتمعا محددا، إنما يعد هو الأساس الذي يقوم عليه تحديد عصر أي أثر فني مكتشف من العصور السحيقة – هذا إضافة إلى بعض العناصر الأخرى كالخامات. المستعملة وتأثيرات الزمن... الخ – فالشكل الفني يتغير بتغير مجموعة من العوامل التي تقدم في التحليل الأخير تعبيراً عن ظروف اجتماعية محددة، ومستوى التطور العام في ذلك العصر.

إن بوسعنا الآن القول بأن "الفن يستمد مادته من الحياة اليومية، ومن العمل، ولكنه يهب هذه العلاقات الإنسانية شكلا نوعيا محددا، هو الشكل الفني. وهكذا فهو (بناء فوقي) ولكنه يمدّ جذوره في العمل، وفي الحياة التطبيعية وفي قدرة الإنسان على قهر الطبيعة.

فالعلاقة الوثيقة بين مفردات الحياة اليومية والشكل، وبين العمل والشكل الفني تؤكد على أن "الشكل يزول بزوال القاعدة التي كان بناءً فوقياً من أبنتيها الفوقية. إن الذي يزول في الواقع هو القدرة على الإنتاج في اتجاه معين.

إن الشكل الفني يمثل بناءً فوقيا نهض على قاعدة من البناء التحتي، واختفاء هذا الشكل أو ذاك إنما يكون بزوال هذه القاعدة أو تلك – كما يرى "هنري لوفافر" ولكن هل يكون ذلك مجرد علاقة ميكانيكية بين السبب والنتيجة؟

إن التغيير الذي يعتري الشكل قد لا يكون بمثل هذه البساطة التي يؤكدها "لوفافر". فالتغير في الأشكال عادة ما يكون أقل سرعة، ولا يتواكب تماما مع التغير في الأوضاع التي أنتجته. والظروف الاجتماعية كثيراً ما يكون انعكاسها على الشكل الفني غير مباشر، ونحتاج إلى وسائط كثيرة لكي نربط التغير في هذه بالتغير في ذاك. كما أن التطابق بين الشكل والأوضاع الاجتماعية لا يكون من السهولة الحصول عليه.

يقول أرنست فيشر

"إن الأشكال ما إن تستقر وتختبر، وتنتقل من جيـل إلى جيـل، ويصـدق عليهـا بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة، حتى تصبح لها طبيعة محافظة مغرقة في المحافظة، وحتـى بعد أن يُنسى المغزى السحري الذي نشأت منه في البداية في أغلب الأحوال. يبقـى الناس متشبثين بها يغلبهم إزاءها التوقير والاحترام، وما زالت كافة أشكال الكلمة والرقص والتصوير وغيرها مما كان له في يوم من الأيام مغزى سـحري اجتمـاعي، ما زالت باقية في فنون المجتمعات المتقدمة والمتطورة. فالقانون الاجتماعي السـحري لا يتراجع إلا بالتدريج وببطء شديد ليتحول إلى مضمون جمـالي. وكـان لابـد مـن قانون اجتماعي جديد حتى يمكن تحطيم الأشكال القديمة، من ناحية، وتعديلها مـن ناحية أخرى، وحتى تظهر إلى الوجود أشكال جديدة.

إن الأشكال الفنية بوجه عـام تقـاوم التغـيير، ولا تـزال أشـكال مـن عصـور سابقة- خاصة في الفنون البصرية- نجد صداها في العصر الحـالي. ويمكـن أن نجـد تأكيدا لهذا الرأي أيضا في الشـعر العربـي، فـلا يـزال الشـكل التقليـدي في الشـعر المعتمد على البحر الخليلي له وجوده وله أنصاره رغم مرور القـرون علـى نشـأته، ورغم تجاوزه بأشكال أكثر جدة، في الشعر الحر، أو قصيدة النثر.

وإذا كان الشكل – في إطاره العام – يتغير من عصر إلى عصر، ومن مجتمع إلى مجتمع – مع التحفظ على ما للشكل من موقف محـافظ – ومـع وضـع أن الشـكل الأكثر تعبيراً عن عصر محدد، ليس هو الشكل الذي انحدر من القـرون الأولى، بـل هو الأكثر حيوية وثورية والذي يحطم الإطار القـديم، والمفـاهيم القديمـة. إذا كـان ذلك هو الوضع بشكل عام – فإن الشكل الفني في فترة زمنية معينة وفي اتجاه معـين

"يتقهقهر وينحط، وتنحل أجزاؤه ويضؤل شأنه وذلك بشكل يستطيع أن يفسح معه المجال، من ناحية ثانية للتحولات مثلا يفسح المجال لآثار فنية جزئية أو هزلية فكهة تصور تصويرا مضحكا ما يصير إلى الزوال والتلاشي.

إن تقهقهر الشكل يعني هنا تقهقهر في الظروف المنتجة للفن، ويحدث ذلك في الفترات الفاصلة بين التغيرات الكبرى، أو إرهاصا بهذه التغيرات.

وقضايا الفن الشكلية هي قضايا جوهرية، ولم تكن أبدا من اختراع أصحاب المناهج أو من توهم المفكرين أو الفنانين أو الفلاسفة. وأن الاهتمام بما يتصل بالأسلوب أو الشكل في عصر معين إنما يكون دائما في ارتباطه بما يعتمل في العصر وظروفه الاجتماعية. ذلك أن مشكلات الشكل لا تظهر إلا عبر إنتاج الأعمال الفنية التي جاءت كوعاء أو أداة لتعبر عن إجابات لأسئلة يطرحها هذا العصر أو ذاك.

والشكل هو بمثابة مرشد، فهو ينبهنا إلى عناصر مختارة معينة ويجعل المدرك يركز اهتمامه عليها. ويعتبر التركيب الشكلي للعمل الفني مخلاً في إحدى حالتين: حين لا تسهم العناصر الأقل أهمية على الإطلاق في تنظيم العمل ولا تكون لها أهميتها في ذاتها.. أو حين تكتسب فقرة معينة كان ينبغي أن تكون ثانوية بالقياس إلى الدلالة الكلية للعمل، أهمية لا تتناسب معها، وتطغى على العمل.

إن الاتساق في الشكل، والتوازن والانسجام، والتوافق بين عناصر العمل الفني بمثابة المرشد للمدرك الجمالي. ولذا فإن أي خلل يؤدي إلى تضخيم أحد المكونات يحرف العمل الفني إلى مسار غير المسار الذي كان معداً له. أن ترتيب العناصر حسب الأهمية يوضح للمتلقي كيف يوزع اهتمامه، "ولولا هذا المرشد

لتشتت الانتباه تماما، ولما عاد للتجربة عندئذ ذلك العمق والحيوية اللذان يتميز بهما التذوق الجمالي.

ولكن هل يكفي أني تم ترتيب العناصر وفقا لأهميتها ترتيبا متدرجاً؟

قد تكون أهمية العناصر النسبية واضحة للمبدع، ولكن لو كانـت تفصـيلات العمل الفني كثيرة، أو كانت عناصره أكثر مما يجب، فـإن هـذا يعـوق التلقـي، وقـد رأى أرسطو" أن "الموضوع ذا الحجم الضخم لا يمكن أن يكون جميلا إذ أنه لما كانـت العين تعجز عن الإحاطة به كله مرة واحدة، فإن وحدة الكل ومعنـاه تضـيع علـى المشاهد. كما هو الحال مثلا لو وجد عمل طوله ألف ميل".

لذا فإن التنظيم الدقيق للعمل الفني بواسطة الشكل يعد ذا أهمية بالغة. فهـذا التنظيم هو الذي يخفف تعقد العمل الفـني، ويجعـل المتلقـي قـادراً علـى اسـتيعابه جماليا. ومن جماليات العمل الفني ذات الأهمية في هـذا المجـال – التكـرار "أو العـود Recurrence ، إذ لو كانت العناصر الجديدة تتعاقب بلا انقطاع لفاقت طاقة الانتباه على الاستيعاب. أما التعرف على ما سبق للمرء أن صادفه فإنه يثبت تجربة المتلقي.

وقد أكد أيضا على أهمية الصورة "روجر فراي"، مؤكـدا علـى القيمـة الكـبرى للتصـميم البنـائي Structure Design. بينمـا أكـد "هـا نسـليك" علـى أن الموسـيقى الخالصة Pure Music هي وحدها التي تستحق التقدير.

وقد كان اهتمام "روجـر فـراي" بالشـكل كـبيرا، ممـا جعلـه – خاصـة في مجـال التصوير – خاصة التصوير الذي تقوم به جماعة – ما بعد الانطبـاعيين – في رأيـه – وقد قاسم "روجر فراي" كليف بل "حماسته لمـا بعـد الانطبـاعيين وفي كتاباتـه النظريـة دعم موقفا مشابها لموقف "بل"، والذي حاول فيه مواجهة اعتبـار التمثيـل ذو منزلـة كبيرة في الفن البصري وأكد على أهمية الصورة.

وقد أكد "هربرت ماركيوز" على أهمية الشكل، إذ رأى أن "التخلي عن الشـكل الجمالي هو بمثابة تنازل عن المسؤولية، تنازلاً يحرم الفن من الشكل الذي بواسـطته يمكن أني خلق ذلك الواقع الآخر في الواقع القائم: عالم الأمل".

أن الشكل الجمالي هو الذي يستطيع أن يقـدم واقعـا آخـر – أي يحـتج علـى الواقع المعيشي بحكم مغايرته. إن الفنان لا يستطيع – في رأي ماركيوز – أن يتغلب على انفصاله عن الحياة، هذا الانفصال هو الذي يجعله يقـدم شـكلا فنيـا للواقـع، وهو الذي يمنح الفن استقلاليته. فالبرنامج السياسي الذي يقترح إلغـاء الاسـتقلال الذاتي للفن يفضي إلى تسطيح درجات الواقع بين الحياة والفن".

وتأكيدا على أهمية الصورة أو الشكل في الفـن يقـول "تـيري إيجلتـون Terry Eaglton":

"لقد كتب جورج لوكاش Geoge Lukac's في مقاله المبكر عن: تطـوّر الـدراما الحديثة The Evolution of Modern Drama عام ١٩٠٩: أن العنصـر الاجتمـاعي الحقيقي في الأدب هو الشكل The Truly Social Element In Literature Is The Form وقد كان هذا مما لا يمكن توقعه في النقد الماركسي، إذ كان هذا النقد معارضا تقليديا Traditional Opposed لكل أنـواع الشـكلية في الأدب الـتي تسـلب الأدب مغزاه التاريخي وتختزله إلى مجرد لهو جمالي.

ولقد تبدلت وجهة نظر "لوكاش" فيما بعد مؤكـدة علـى أولويـة المحتـوى علـى الشـكل وذلـك في كتاباتـه اللاحقـة – علـى سـبيل المثـال – دراسـات في الواقعـة الأوروبية – ومعنى الواقعية المعاصرة.

وإذا كان "لوكـاش" في مرحلتـه المبكـرة يؤكـد علـى الجانـب الشـكلي في الفـن "ستولنيتز" يرى أنه ليس "في وسع أحد أن يشك في أن الشـكل في ذاتـه يتسـم بـالقيم

الجمالية. فالاتزان لا يقتصر على تيسير الإدراك وإبراز القيم الحسية والتعبيرية، بل أنه في ذاته بهيج وممتع – والدليل على ذلك شعورنا بعدم الرضا حين نرى ألوانا أو كلتا غير متوازنة بدون سبب جمالي معقول". ولكن إدراك الشكل في ذاته جماليا، يحتاج إلى الانتباه والتركيز، كما أن الشكل – هو الذي يوجه إدراكنا، وينظمه، وبدونه يكون التذوق الجمالي مستحيلا. فالشكل يزيد من جاذبية العناصر المكونة له، ويلفت الانتباه لها، ووجود هذه العناصر مجتمعة في إطار معين هو الذي يضفي عليها القيمة الجمالية.

وقد رأى "هيجل" أن "الجليل يحطم كل صورة، ويمزّق كل شكل نحول أن نضعه فيه، في حين أن الجميل حقا هو على العكس الذي يعتمد على أن المطلق إنما يجد تعبيره الكامل والكافي في تجسيد حسي، وعلى هذا النحو يلتقي الجانبان في اتفاق كامل وانسجام تام.

فإذا كان الجليل هو التعبير عن اللامتناهي، وهو ما لا يستطاع وضعه في شكل حسي معين يكفي للتعبير عنه، على حد تعبير "هيجل" فإن الجميل يجد كما له وتمامه من تجسده في شكل أو صورة إذ يجد المطلب تجسيده الحسي في تلك الصورة أو ذاك الشكل.

ولكن مع أهمية الشكل، وضرورته، هل يكون تذوق الشكل أمراً ميسورا بالنسبة للمتلقي؟

إن تذوق الشكل ليس بالأمر الميسور، إذ أنه يتطلب موقفا جماليا مرتكزا على التركيز والانتباه، والبعد عن الغموض. كما أن الشكل – رغم كل شيء – يعد أكثر جوانب العمل غموضا وخفاءً وقد كان الشكليون في نظرية الفن من أمثال

"ليف بل"، و "روجر فراي" و "هانسليك" من أصحاب النزعة الخالصة أيضـا، يـرون أن الشكل لا يمكن أن يدرك أوي تم تذوقه إلا بشوطه الخاصـة وعلـى أرضـه الخاصـة "فمن المحال أن يترجم إلى كلمات أو على نحو آخر.

ومن هنا فإن الاستمتاع بقيم الشكل يقتضي كما يقول "سانتيانا": "بصيرة جماليـة على التخصيص. فلابد أن يكون المشاهد قادراً علـى الاسـتجابة حتـى لـو لم تكـن تجربته غير الجمالية قد هيأته لذلك. ولابد أني كون قادراً على إدراك ما هو مميـز في الفن".

وقد اعتقد "روجر فراي" بوجود خاصية مؤثرة في الفن، وهذه الخاصـية ليسـت مجرد اعتراف بالنظام والعلاقات الداخلية. إذ يصطبغ الفـن ككـل بنغمـة وجدانيـة محددة. وهذه النغمة الوجدانيـة لا ترجـع إلى نـوع مـن أنـواع التـذكر المعروفـة، أو الإيحاء بالتجربة الوجدانية للحياة. بل أن الفن يبدو وكأنه قد اقترب مـن الأسـاس الذي تقوم عليه الحياة الوجدانية.

وقد وضع "روجر فراي "Foger Fry" وكليف بل Clive Bell في اسـتقلال عـن وجهة نظر هانسليك Hanslick مـا سمـي بالصـورة ذات المغـزى Signifi Cance Form وإداعيا أنها هي السمة المميزة للفـن العظـيم الـذي يقـدم انفعـالات جماليـة Aesthetic Emotions خاصة. وقد قدّم "بل" نظريته كجزء من حملة لإقنـاع الجمهـور ليكون أكثر تعاطفاً مـع الاتجـاه بعـد الانطبـاعي في التصـوير Post Impressionist Painting وقد رأى في "سيزان Cezanne المثل الأعلى للرسام الذي تجد في تصـويره الصورة ذات المغزى.

ولكن ما هي الصورة ذات المغزى بالنسبة لـ "فراي" و "بل"؟

لقد أفاض "بل" "وفراي" في ذكر أهمية الصورة ذات المغزى ولكنهما لمي تطوراها إلى مستوى النظرية الناضجة – على حد تعبير "أنى شبرد Anne Shepard". فلم يوضحا نوع الصورة التي تعد ذات مغزى. وقد تحدثا عن انفعال جمالي خاص Special Aesthetic Emotion يثار بواسطة إدراك الصورة ذات المغزى، ولكنهما لم يعرفا هذه الصورة أو يحللاها.

إن تعريف الصورة ذات المغزى المفقود، هو الأساس في فهم وجهة النظر هذه. كما أن الانفعال الجمالي الخاص الذي يثار بواسطتها يصبح تعريفه أو تحديده غير ممكن نظرا لأن الصورة ذات المغزى ليست مما يمكن تحديده.

وقد واصل "بل" – رغم ذلك – تطبيق آرائه على الفن فنجده يرى أن الفن اليوناني القديم وفن العصور الوسطى يستحقان أسمى آيات التمجيد High Prise بينما الفن الإغريقي الكلاسيكي وفن عصر النهضة فإنهما – من وجهة نظره – يقدمان انطباعا كما يظهران الانحدار في القدرة على إبداع الصورة ذات المغزى. هذه القدرة – كما يرى – أعيد اكتشافها بواسطة "سيزان" وما بعد الانطباعيين. مما دفع "بل" إلى تقويم الفن الكلاسيكي الإغريقي وفن الرينسانس أقل كثيرا من فن المراحل المتقدمة مباشرة.

وإذا كان "هانسليك" Hanslick قد جعلنا لكي نصل إلى "الصورة ذات المغزى في الموسيقى نعزل العناصر الشكلية فإنه من الصعوبة اعتبار العناصر الشكلية في الفن البصري في عزلة. كذلك فإن الحديث عن الصورة ذات المغزى يثير السؤال: أي مغزى لا شيء؟ Significant of What? إن المشكلة تكمن في غموض المصطلح كما تكمن أيضا في صعوبة تطبيقه بشكل واسع.

وقد التقطت "سوزان لانجر Suzan Langer" تصور "بل" عن الصورة ذات المغزى وطورتها في كتابيها "الفلسفة بأفق جديد Philosophy With New Key، الشعور والصورة Feeling and Form" وغيرهما من أعمالها. وقد فضلت "لانجر استخدام "الصورة المعبرة" بدلا الصورة ذات المغزى" لأن هذا التعريف – وفقا لما تراه يمكن أن يكون مطابقا للفن الرمزي.

ومن الجدير بالذكر أن "سوزان لانجر" قد رفضت فكرة "الانفعال" الجمالي الخاص Special Aesthetic Emotion، ورأت أن صورة الفن تناظر السمات الشكلية للانفعالات الإنسانية بصفة عامة. وقد قالت بأن الصورة ترمز للمشاعر لأنها اعتقدت بأنها تعبر عن حياة الشعور The life of Feeling بطريقة واضحة ومنظمة بدون الحصول على معنى دقيق ومحكم كالذي تقدمه اللغة".

أن الصورة لدى "سوزان لانجر" معبرة، ولذا فهي ذات معنى. "وهذا المعنى يكون في أعماق الصورة نفسها، وهو لا يشير باتجاه أي شيء خارجها".

وقد رأت "سوزان لانجر" أن قول "كليف بل" بالصورة ذات المغزى قد أسيء فهمه، مما جعله غير ذي أهمية في المجال الجمالي.

إن الفنون جميعا في رأي "سوزان لانجر" هي "إبداع صور معبرة عن الوجدان البشري. والصورة لا يمكن أن تكون معبرة إلا إذا كانت حية وديناميكية.

وتأكيدا على أهمية الشكل أو الصورة، فإن "لانجر" ترى أن الفن شكل أو صورة. وهو لا يبدو إلا من خلال شكل، وغرض الفن الأساسي هو إبداع الصور والأشكال. ومهمة هذا الشكل أو تلك الصورة هي التعبير عن الوجدان البشري.

وقد وجه الانتقاد إلى نظرية "لانجر" على أساس أنها نوع من "التعبيرية Expressionism، وذلك عندما أكدت على أن الفن يوصل سمات الانفعال الإنساني بطريقة خاصة. ولكنها مع ذلك لم تنجح في توضيح نوع السمات التي توصلها بالضبط. أو ما هي السمات المميزة لهذه الطريقة الرمزية الخاصة في التوصيل.

إن الصورة الفنية، هي محاولة خلق حياة مجسدة في الفن، إنها محاولة لجعل المادة تحمل سمات تعبيرية. "فقوام الصورة الفنية هو مبادئ وطرق الاستخدام التعبيري للخواص التي تحوزها الوسائل المادية لإعادة خلق الحياة في هذا النوع أو ذاك من أنواع الفن. فالقوام في الأعمال الأدبية هو وسائل التفصيل الأسلوبي. إنه من جهة قوة التعبير الذاتية التي تحوزها المفردات، والتي تنبثق من جرس الكلمة ومن تلونات المعنى الانفعالي التي تنشئها خصائص مجازية المفردة. وهو من جهة أخرى التعبيرية التي تنطوي عليها النبرة النغمية المتأتية عن ترتيب الكلمات في جمل. وبخاصة تعبيرية العلاقات الإيقاعية. وهو في التمثيل الإيمائي تعبيرية وضعيات الجسم. وإيماءات الجوارح وتعبيرات الوجه.. وهو في التصوير مبادئ وطرق اختيار الألوان ومزجها ووضعها على سطح اللوحة.. وهو في النحت خواص التشكيل الفني للمادة – الرخام – والحجر والمدن...

أما "باركر Parker" فقد رأى أن من أسس الصورة الفنية "الاتزان Balance". والاتزان هو تساوي العناصر المتعارضة أو المتناقضة. وهو بمثابة نوع من الوحدة الجمالية. فعلى الرغم من تعارض العناصر في الاتزان فإن أحدها يحتاج إلى الآخر.. ومعا تبدع الكل. فالأزرق يقتضي الذهبي، والذهبي يتضمن الأزرق. ومعا فإنهما

يقدمان كلا جديدا. الذهبي والأزرق.. التعارض والتناقض لا يغيب عن لتـوازن... التعارض أو التناقض ليس عاملا جماليا. فلكي تكون العناصر المتقابلة جمالية يجب أن تكـون متوازنـة. فـاللون السـاخن Worm في مقابـل البـارد Cold في الصـورة. والجسم الصغير يوضع أمام (مقابل) الجسم الكبير".

فالاتزان أو التوازن هو من أهم أنواع التنظيم الشكلي انتشارا، ففيه يتم ترتيب العناصر بحيث يكمل أو يعوض أو "يوازن" أحـدها الآخـر. وقـد يحـدث ذلـك عـن طريق التقابل أو التعارض أو التناقض. أي بوضـع عناصـر غـير متشـابهة أو غـير متآلفة – وهي في حالة عزلة أو انفراد – في مقابل بعضها البعض فتكتمـل الصـورة الفنية ويتسع أفقها. ويحدث ذلك من تقابل الألوان، أو الأحجام وغيرها.

وللصورة الفنية أهميتها لأنها هي "جـوهر الفـن وسمتـه الأساسـية Its Main Characteristic. والفـن يفقـد ماهيتـه Its Essence عنـدما يكـف عـن أن يكـون استيعابا للعلم الواقعي عبر الصور الفنية Artistic Images. والفن الحقيقـي True Art القادر علـى عكـس Reflecting الأنمـاط المـتغيرة اللانهائيـة التعقيـد في العـالم الحديث لابد وأن يكون فنان تصويرياً".

وتتميز الصورة الفنية بتعبيرها عن "وحدة العام والخـاص The general And Individual بصيغة خاصة، بينما تعبر الفكرة Idea عن هذه الوحدة بصيغة الكلي Universal.

والإبداع الفني الحقيقي يرتكز على إبداع صور أو أشـكال جديـدة تعـبر عـن أوضاع ومضامين جديدة. "وثراء مسارب الفن لا يتم إلا بالتركيز التام على الدعائم الأساسية لشكل العمل الفني ومضمونه. إن هذا يؤدي إلى بلورة مثل جمالية جديدة. والاهتمام بالشكل (الصورة) لا يعني إهمال العناصر الجمالية الأخرى.

العلاقة بين الصورة والإبداع

علم وفن تنظيم وتصميم الفراغات داخل مساحات معينـة لتلبيـة احتياجـات الإنسان الروحية والنفسية والاجتماعية. هو ما يعبر عنـه بالصـورة مهمـا اختلفـت أشكالها. ولتحقيق أفضل الاستخدامات للفراغ باستخدام الموارد والتقنيات المتوافرة لتلبية جميع متطلبات وضروريات الحياة المخالفة، والصورة هو المجـال الـذي يلتقـي الفكر فيه بالفن والخيال ويحقق احتياجات المجتمع ويضع ذلك في اطر وأشكال فينـة جمالية تحقق للإنسان الراجحة الممزوجة بعناصر الجمال والإبداع وبهـذا فهـو يلجـأ إلى الرموز.

في أسس مرحلة من مراحل العصور المختلفـة الـتي مـرت علـى العـالم سـواء في الشرق أو الغرب. قبل أو بعد التاريخ نجد أنه لا يمكن الفصل مابين الصورة والإبداع.

فقد وصف المؤرخون الصورة بأنها عمل إنشائي تكـويني نجـد إنهـم يطرقـون بابن الفن فيها يتحسسون مواضعه ويحددون مكانه ويبرزون صور الفنان المختلفة.

ولقد مرت على الصورة عصور وأجيال وهـي وقـف علـى الحجـر والصـخر وعلى المواد التي وجدها الإنسان حوله من الطبيعة. وعرف الإنسان كيف يوصـف تلك المواد توظيفا صحيحا فظهرت الصورة المعبرة عن واقع الحياة.

مفهوم الصورة:

الصورة هي التعبير الحقيقي عن البعد الإنساني الذي يزخر معها بثروات مـن الثقافة والآداب والتراث. ولذلك يزخر بكنوز وثروات مادية ظاهرة وباطنة.

وإن مفاتن الصورة لا تحصى ولا تعد بنغماتها واسترسالها وبعد وتعبيرها وكذلك لما تمتلكه من امتيازات أدبية وفينة.

ومن الحقائق الثابتة إن الصور كانت دائما في العصور الصادقة التعبير لدقيق لحضارة الإنسان وتطوره. وسارت معه في تطور حياته بشكل هادئ رزين. فإلي جانب الوجود الإنساني نرى على مر العصور الصورة ذات المحتوى الحسن والصفات الفنية كان لها الدور الفاعل في وظيفتها وأسلوبها التعبيري المنطقي.

والدقيق لحضارة الإنسان وتطوره... وسارت الصورة مع هذه التطور وتميزت بصفتين متلازمتين لا يمكن فصلهما.

وهي رموز لها مضمون وجداني تكشف عن نوعين من التصورات المعرفية:

١- الجانب المادي المستمد من الخامات ومواد الرسم وطرق الإنشاء.

٢- الجانب الحسي المستمد من لصفات الفنية وهي الغرض والوظيفة بأسلوب خاص وتعبير منطقي.

منذ العصور القديم على جدران الكهوف. امتداداً إلى حضارات ما قبل التاريخ كالصور المرسومة في القصور والمعابد البابلية والآشورية في بلاد وادي الرافدين إلى عصر النهضة حيث ظهر (دافنشي ودور وفيلاسكز وتيتيان وغيرهم).

وبرزت ريشاتهم تنحفاً فنية يعجب الإنسان من دقة تنفيذها ويعجب من بنائها التشكيلي، والصورة هي التي ونت تاريخ الفنون في التاريخ القديم المعاصر وهي التي تحدد معنى الفن. فهي توحي بمطالب الشعب الذب يعاصرها.

وبذلك فهي تجمع ما بين ثقافة العصر وعلومه واحتياجاته ومطالبه. وبين وحي الفنان وأسلوبه الجمالي. فيه جميع نواحي الفن كالنقش والحفر والزخرفة واللون وغير ذلك من الفنون.

الطابع البناني للصورة

إن الطابع البناني أو ما يسمى النسقي البناني مـا هـو إلا نتيجـة طبيعتـه لعـدة عوامل مشتركة ومتفاعلة مع بعضها مصهورة في بوتقة الانتفاع الكامل للوحة. مـع أساليب التنفيـذ ومـواد البنـاء، وطبيعـة الخامـات المسـتخدمة إضـافة إلى العوامـل الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والسياسية.

إن العالم العربي يزخر بثروات من العلوم والثقافـات والآداب والـتراث كمـا يزخر بكنوز وثروات مادية، وإن مفاتن عالمنا العربي لا تعد ولا تحصـى لـو أخـذنا مثلا اللغة العربيـة حروفهـا الجمليـة والخـط العربـي وتشـبيكاته وتفرعاتـه سـوف نندهش لما لها من روحية وجمال أخاذ يسلب الألباب وكذلك مـا للزخرفـة العربيـة والإسلامية من جمال وروعة، فاللوحة والصورة هي دائما كما في العصـور الماضـية هي الصورة مع تطور الشعوب وتطورت في التعبير ووصلت إلى حد أصـبحت بـه لغة التفاهم بين الشعوب.

ما هي الصورة:

والصورة منذ برد التاريخ ومرورا بعصر النهضـة وحتـى الكلاسـيكية المحدثـة استوعبت أشكالاً ومبادئ عديدة.

وتتجلى الصورة حسبة رأي لانجر في محاولة التأويل أو الربط والتركيب أو مـا يسمى بالتأليف. وأن التأليف بالتالي يحقق وظيفة البنـاء المطروحـة ضـمن مفـاهيم تحقق وحدات الزمان والثلاث.

وقد يستنتج من ذلك إن الصورة تخضع للحياة وأن تخـدمها ولـيس عليهـا أن تفرض فرصنا على الإنسان والمجتمع.

وتعني هذه الآراء تحولا كاملا عن لصورة السابقة قبل ومضاً لجميع مقوماتهـا الثابتة والمفروضة على العقل الإنساني. ولـذلك كانـت دعـوة للتحـرر مـن القـيم والمفاهيم. وذلك بفصل مفاهيم العصر الجديد عصر التقنيات.

ظهرت المدارس الحديث في إبراز جديد لشكل الصورة ومفهومهـا الجديـد في ظل عالم التقنيات والتطور وفي عالم موحد في صناعته والتشافانية.

وهكذا كانت الحركة الحديثة أو رد فعل أساسـي لمجتمـع الفنـون علـى الثـورة الصناعية، وكان الهدف هو تطور صناعة وتقنيات الصورة بأساليب متعددة.

يدرك الفنان من حيث قدرته التخيلية والتعبيرية أن يعبر عن روحه في نتاجـه. بحيث يؤثر بواسطة الأشكال والأنماط على أحاسيسنا إلى درجة عميقة جداً.

وعن طريق العلاقة التي يؤسسها ليوقض الصدى العميق في نفوسـنا. وعنـدها نمـارس ونجـرب الإحسـاس بالجمـال مـن خـلال الـتغيرات الـتي يقـوم بهـا المـخ كمخزونات تراكمية جياشة، وبذلك يـتم التفسـير والتمييـز، كانـت الحـرة الحديثـة محاولة واعية لإيجاد صـورة تعبيريـة مناسـبة للحيـة الحديثـة. بالاسـتفادة مـن كـل الاكتشافات والتقنيات الحديثة بعيد عن كل المواضيع المستهلكة.

الحداثة والثورة في الصورة

عند الحديث عن الثورة الحديثة فإن المناخ الذي يجب أن نتحدث فيه هو المناخ الثوري الذي يهدف إلى تغير مفهوم الثورة تغيراً شاملا والصورة ما قبل الحداثة.

واللوحة التشكيلية استوعبت نموذجية رئيسيين سبق ذركما كمبدئين أصليين:

١- النموذج الأصلي (ARCHE TYPE).

٢- الصورة المتكاملة (الجشتالت GESTALT).

وتتجلى الصورة حسب رأي سوزان لانجر هي محاولة الربط أو التركيب أو ما يسمى بالتأليف. أي بصورة فان النموذج الأصلي كصورة كلية متكاملة يكشف عن طريقة أساسية للوجود بين الأرض والسماء.

وهذا التأليف يحقق بالتالي وظيفة البناء المطروحة ضمن زمان ومكان محددين.

يبدو واضحا في صور عصر النهضة والكلاسيكية التي قادتها مدرسة الفنون الجميلة ببارسي.

ومن نهاية القرن الماضي حاول عدد من الفنانين أمثال (فان كوخ والفنان جوجان).

انتقاد الصورة من الشكل المكرر، وتابع عدد كبير من الفنانين ذلك كالاتجاه على أن الصورة تخضع للحياة التي تخدمها وليس عليها أن تفرض فرضا على الإنسان والمجتمع. وكانت تلك بداية الحداثة.

وتعني هذه الآراء تحولا كاملاً عن نمطية الصورة السابقة التي كانت مفروضة على الأنساب والمدنية والحضارة. ولهذا كانت دعوة الثورة التي تحققت فعلا وبسرعة فائقة بفضل مفاهيم العصر الجديد عصر الليبرالية والتقنيات وعصر المعدن والزجاج والكهرباء والذرة.

وقد رفض فنانون القرن العشرين النموذج الأصلي، لا لكي تقطع كل صلة مع الماضي بل مع ليتسنا لنا تفهم الصورة التي تنسجم مع عصر التقنيات والتكنولوجيا.

الفصل الرابع

الحضارة والتربية

- نشـــــــــوء الحضـــــــــارات
- مظـــــــــاهر الحضـــــــــارة
- التربيـــــــة مـــــــا هـــــــي
- مفهـــــــــوم التربيـــــــــة
- التربيـــــــة والمجتمـــــــع
- الســـــمات الحضـــــارية للتربيـــــة
- صـــــراع بـــين الآلـــة والعقـــل البشـــري
- الفـــــــــن والحقيقـــــــــة
- العبقريـــــة والفنـــــون الجميلـــــة

الحضارة

الحضارة في اللغة خلاف البداوة لأنها تـدل علـى سـكنى الحضـر أو اجتمـاع الناس للتعاون على أسباب المعيشة ودفع المضرات، فهي تمثل مرحلـة مـن مراحـل التطور الاجتماعي وتقابل كلمة Civilization.

وبما أن كل مجتمع (مهما كان بـدائيا) يصـيب شـيئا مـن التطـور ببـذل الجهـد والكفاح الدائم فإن هذا اللفظ خرج عن مدلوله الأصـلي إلى مـدلول عـام شـامل فأصبحت كلمة الحضارة تطلق على كل إنتاج مادي أو أدبـي للإنسـان سـواء كـان إنتاجا راقيا أو بدائيا وعلى ذلك يمكن القـول بأنـه لا يوجـد مجتمـع دون حضـارة، وكثيرا ما يختلط هذا اللفـظ في معنـاه بكلمـة الثقافـة ولكـن إذا مـا تأملنـا الأصـل اللغوي لهذه الكلمة الأخيرة لوجدنا أنهـا تـدل علـى التطـور العقلـي عـن طريـق التدريب والتعليم، وهي تقابل لفـظ Culture – كـذلك يختلط اللفظـان "الحضـارة والثقافة" في معناهما بكلمة المدنية وإن كان اختلاط هـذه الأخـيرة بكلمـة الحضـارة أعم من اختلاطها بالثقافة، إلا أن المدنية أصلا تدل على سكنى المـدن وقـد تطـور معناها حتى أصبح يدل على أقصى ما يصل إليه مجتمع ما في ميدان حضـارته أثنـاء عصر من العصور – وهكذا نجد أن كتـب اللغـة تميـل إلى ترتيـب مراحـل التطـور الاجتماعي إلى البداوة ثم الحضارة وأخيراً المدنية، على اعتبار أن البداوة تقوم على حياة الحيوان من صيد ورعي فمن دأبها التنقل وعـدم الاسـتقرار والحضـارة تـدل على سكنى الحضر والانتظام في مجتمعات تتعاون في معيشتها أما المدنية فتدل علـى سكنى المدن والانتظام في مجتمعات أكثر تعقيدا ورقيـا أو كمـا تقـول بعـض كتـب اللغة أنها تمثل الانغماس في حياة الدعة والترف.

فالحضارة على أي حال تمثل كل مظهر من مظاهر الإنتاج البشري أو غالبا ما يحددها سلوك الإنسان وطرق معيشته وتفاعله مع البيئة، ولذا كان من الطبيعي أن تختلف كل حضارة في مظاهرها عن الحضارات الأخرى، فلكل حضارة من الحضارات قديمها وحديثها مظاهر مميزة وعلى هذا يميز الناس بين الحضارة المصرية والحضارة اليونانية والحضارة الإسلامية وهكذا.

ومن العسير إبراز مميزات كل من تلك الحضارات وخاصة القديمة منها لأننا – من جهة – ما زلنا نشعر بقصور الدراسات المتعلقة ببعض مظاهرها ومما يزيد المشكلة تعقيدا أن بعض المدونات لم يمكن تفسيرها تماما حتى الآن؛ كما أننا – من جهة أخرى – نستشهد على مظاهر هذه الحضارات بمخلفات أثرية نحن على يقين من أنها لم تكن منتشرة بين عامة الناس وإنما هي من مخلفات ثراة القوم وخاصتهم فضلا عن كونها تمثل أرقى ما كانوا يمتلكونه وأفضل ما وصلت إليه الفنون في أزمانهم فهي بالأحر تمثل مخلفات المدنية لا مخلفات الحضارة، ومع كل ينبغي أن لا نقلل من شأنها عند مقارنة الحضارات المختلفة بعضها بالبعض إذ لا سبيل إلى التعرف إلى مظاهر هذه الحضارات إلا عن طريقها.

ومع أن الكثيرين قد يتساءلون عن الأسباب التي تدعو الإنسان إلى الاحتفاظ بكثير من منتجاته الحضارية وهو ما أتاح لنا فرص العثور على ما يمثل هذه المنتجات في الحضارات القديمة فإن من الممكن أني عزي ذلك إلى عاملين أساسيين هما ديانة أهل هذه الحضارات وفنونها.

والديانة شأنها شأن الحضارة خرجت في معناها عن مدلولها الأصلي لأنها في اللغة كالدين لها معاني مختلفة منها الجزاء والمكافأة والطاعة والانقياد والعادة

والعبادة، وهي كذلك اسم لجميع ما يعبد به الله والملة – إلا أن المعنى المألوف هو أنها "الاعتراف بقوة أو قوى تفوق البشر، تسيطر عليهم ويجب عليهم إطاعتها ويؤثر اعترافهم بها في سلوكهم وفي عقليتهم" – وقد تختلط في معناها بالعقيدة ولكن هذه الأخيرة تدل على الاقتناء والجمع فإذا قيل اعتقدت كذا أي عقدت عليه القلب والضمير، واعتقدت ضيعة ومالا أي اقتنيتهما – إلا أن المعنى الشائع للعقيدة هو أنهما "إيمان بتفوق قوة من القوى" ولكن ليس من الضروري أن تسيطر هذه القوة على البشر، وقد تطور هذا فأصبحت العقيدة اسما لما يدين به الإنسان – ومن الواضح أن الإنسان في الحضارات القديمة كانت له ديانات وعقائد عامة ولكننا لا نعرف شيئا عن أصولها ونشأتها وطقوسها ومذاهبها إلا من عصور متأخرة وخاصة بعد أن عرفت الكتابة، ومع هذا فإن ما نعرفه عنها لا يعد كافيا لارتباطها بعواطف الإنسان وإحساساته الداخلية وهذه لا يمكن إدراكها لأنها لم تدون في أغلب الأحيان – ورغم هذا يمكننا أن نتصور بأنها كانت ساذجة بسيطة في أول الأمر ثم تطورت ودخلتها زيادات وحواشي أخرجتها عن شكلها الأصلي، وما دام الأمر كذلك فإن الإنسان – سواء في ديانته أو عقائده – يحاول أن يسترضي هذه القوى بكل ما لديه من وسال مادية وغير مادية فشيد لها المعابد وقدم القرابين وقام بمختلف الطقوس من أجلها. وهذه بالطبع يبدو أثر البيئة فيها واضحا هي الأخرى.

ولما كانت الفنون هي كل ما يخرجه ذوق الإنسان ليحقق فائدة عملية في حياته وليرضي به غريزة من غرائزه، وبما أن الإنسان تميز بالذوق السليم والشعور بالجمال فمن الممكن القول بأن الفن هو الإنتاج الذي يرضي به الإنسان شعوره بالجمال، لذا خضعت فنونه في كل من الحضارات القديمة إلى أصول وقواعد تميز

بها – ون كانت قد وقعت في بعـض الأخطـاء إلا أنهـا لم تحـد عنهـا محافظـة علـى تقاليدها وقواعدها – وبالتالي فإن كلا من هذه الفنـون قـد تـأثرت هـي الأخـرى كذلك بالبيئة التي نشأت فيها وخضعت لمؤثراتها المختلفة.

وعلى هذا يمكن القول بأن أهم المخلفات الأثرية التي تتخذ منها شواهد وأدلة على مظاهر الحضارات المختلفـة تـرتبط بفنـون أهـل هـذه الحضـارات وديانـاتهم ارتباطا وثيقا إلا أن كل المظاهر الحضارية في أي مجتمع من المجتمعات قوامها تفاعل الإنسان في هذا المجتمع مع بيئته التي عاش فيها ولذا تنوعت هذه المظـاهر وتنوعـت بين قطر وآخر وبين أمة وأخرى ولا يحدث بينها من التشابه إلا بقدر تشـابه بيئاتهـا وإن كانت بعض المظاهر تجد سبيلها من مكان إلى آخر عـن طريـق النقـل والمحاكـاة وسنتناول فيما يلي أهم المظاهر الحضارية في مختلف أقطار الشرق الأدنى.

الحضارة والتربية

إن موضوع محاضرتنا هذا المساء هو الحضارة والتربية وسأقدمها لحضراتكم على هيئة تساؤلات، أحاول أن أجيب عنها بإيجاز، تاركاً المجال لكم للمناقشة والحوار بإبداء ملاحظاتكم وتعقيباتكم والأسئلة التي ستتناول جوانب الموضوع هي:

أولاً: ما مفهوم الحضارة؟ وما الفرق بين الحضارة والثقافة؟ كيف نشأت الحضارة ما مظاهر الحضارة وما عوامل نهوضها؟.

ثانياً: ما مفهوم التربية؟ وما أنماط المؤسسات التربوية؟ ولماذا التربية ضرورية للفرد والمجتمع؟

ثالثاً: ما هي السمات الحضارية للتربية؟

رابعاً: أين تقع الأنظمة التعليمية العربية في السمات الحضارية؟

خامساً: كيف يمكن توظيف التربية العربية (واستثمار الأنظمة التعليمية العربية لتساهم في البناء الحضاري والتغيير الاجتماعي؟

أولاً: الحضارة:

ما مفهوم الحضارة؟ لقد أثارت ظاهرة الحضارة – مفهوماً وطبيعة ووظيفة – جدلاً طويلاً لم ينقطع بين علماء الاجتماع والمفكرين الغربيين فنشأت المدارس الفكرية المتباينة والمتصارعة في التمييز بين ظاهرتي الحضارة والمدنية فالمدرسة

الألمانية تشير إلى الحضـارة (Culture) بأنهـا الأصـالة الروحيـة والحقيقـة الفلسـفية والعاطفية للإنسان وتتعلق بتقاليد المجتمع الأصلية وتراثه المدخر المتراكم، أما المدنية (Civilization) فهي النشاط الإنساني في غزو ميادين الطبيعة فمن طريق العقـل في مجال العلم والثقافة.

والمدرسة الفرنسية تصـطلح (Civiliztion) للحضـارة بـدل كلمـة (Cutture) التي تعني الثقافة. أما المدرسة الأنجلوسكونية فإنها في مجموعها لم تفرق بين الحضارة والمدينة فيعرف شيخ الانثروبولوجين الإنجليز (E.B. Tolor) الحضـارة بأنهـا الكـل المعقد والذي يتضمن المعرفة والعقيدة والفن والأخلاق والقـانون وكـل القـدرات التي يكتسبها الإنسان بوصفها عضواً في مجتمع[1] على أنه آخـرين تـأثروا بالمدرسـة الألمانية منهم (Macever) صاحب (كتاب المجتمع)... ففضل وفـرق بـين الحضـارة والمدينة فيقول بعبارات واضحة: أن الحضارة هي ما نحن، أما المدينة فيه ما نستعمل والحضارة تتمثل في الفنون والآداب والديانات والأخلاقيات بينما تتمثل المدينـة في السياسة والاقتصاد والتكنولوجيا.

أما المدرسة الأمريكية فهـي تميـز بـين ظـاهرتي الحضـارة (Culture) والمدينـة (Civilization) فبينما تشمل الحضارة النواحي المادية وغيرهـا الماديـة مـن معنـوي وفكرية وأدبية للنشاط الإنساني، تقتصر المدينة على النوحي الماديـة في مجـال العلـم والتكنولوجيا. وهذا يعني أن الحضارة كـل والمدينـة جـزأ وإن كـل مدينـة حضـارة وليس كل حضارة مدينة.

---

(١) د. محي الدين صابر (التغير الحضاري وتنمية المجتمع) ص٤٠-٤١ نقلاً عن تايلور في كتاب (الحضارة البدائية).

ويبدو أن اللغة العربية لا تواجه مثل هذا اللبس في التمييز بين الحضارة والمدينة والثقافة فالحضارة كما تعرفها القواميس العربية الإقامة في الحضر والمدن خلاف البادية والبداوة... وهذا يعين بأن التمدن هو التحضر والحضارة مرحلة سابقة من التطور البشري ومظهر من مظاهر الرقي العلمي والفني والأدبي أما الثقافة والتثقيف فيعني كل ما فيه استنارة للذوق والتهذيب والحذق وهي ذات طابع فردي وجانب روحي، وأما الحضارة فها ذات طابع اجتماعي وجانب مادية.

والحضارة كما يعرفها الدكتور محي الدين صابر. نظام كل شمولي للقيم والمعارف والخبرات. وإن المدينة هي جزء من الحضارة تنشأ في رحابها وتتكيف معها وتتبادل معها التأثر والتأثير ويرى أبو خلدون ساطع الحصري أن مفهوم الحضارة يتصل بمفهوم الثقافة اتصالاً وثيقاً غير أنه – يكون بطبيعته أوسع نظاماً منه، أكثر شمولاً، لأن الثقافة تنحصر بالأمور الذهنية والمعنوية وحدها في حين أن الحضارة نظام كلي يشمل الأمور المادية والوسائل المادية أيضاً... هذا والحضرة تتمثل بأحسن الصورة وأجلاها في العلوم والصنائع بوجه عام: وأما الثقافة بأجلى مظاهرها في اللغات والآداب بوجه خاص ولهذا السبب نجد أن الحضارة بطبيعتها قابلة للانتقال من أمة إلى أمة أخرى بسهولة وقابلة للانتشار بين الأمم بسرعة. وأما الثقافة فتبقى صفة خاصة لكل أمع على حدة وإن أثرت ثقافات الأمم المختلفة بعضها في بعض قليلً أو كثيراً[(١)].

ويرى الدكتور شوقي أبو خليل كاتب كلمة التقديم لقصة الحضارة بأن الحضارة هي محاولات الإنسان الاستكشاف والاختراع والتفكير والتنظيم والعلم على استغلال الطبيعة للوصول إلى مستوى حياة أفضل وهي حصيلة جهود الأمم

---

(١) أبو خلدون ساطع الحصري (آراء وأحاديث في العالم والأخلاق والثقافة ص٤٣).

كلها... وهي تمثل الأفكار والمفاهيم التي يحملها الإنسان عنه وعن الكون والحياة والتي تبني عليه حياته في كل مجالاته[1].

ولغرض هذه الدراسة نرى أن مفهوم الحضارة يعني النظام الشمولي الكلي الذي يتناول الجوانب المادية والجوانب غير المادية –المعنوية للحياة- والجانب المادي يتمثل بانجازات العلوم والثورة التكنولوجية (وهو ما يمكن أن نطلق عليه المدنية). أما الجانب غير المادي (المعنوي) فهو يتضمن النظام ألقيمي والأخلاقي من ديانة وأدب وشعر وفن.. فالمدمية ذات طبيعة عقلية عامة لا تحدد بصفة محلية.. بل تعبر المكان والزمان كما يذهب دول كهايم. أما الثقافة فيها بصورة امة ذات طبيعة عاطفية تمثل لب الحضارة وجوهرها وهي التي تحدد هوية الأمة وروحها ومقوماتها الأساسية من حيث الثبات والرسوخ.

ب: كيف نشأت الحضارات؟

شهد تاريخ البشرية عبر مسيرته الطويلة حضارات بادت واندثرت كان لكل منها عوامل الرقي وعوامل الازدهار وأسباب السقوط والاندثار، وكما يقول ولديورانت: ليس التاريخ إلا موكب الدول والحضارات التي تنشأ وتزدهر، ثم تضمحل وتنفي، ولكن كلا منها تخلف وراءاها تراثاً من العادات والأخلاق والفنون تتلقاه عنها الحضارات التي تأتي من بعدها. فهي كالعدائين في سباق يسلّم كل منهم مصبح الحياة إلى غيره[2].

---

(١) ول ديورانت قصة الحضارة الجزء الأول ص٩.

(٢) د. شوقي أبو خليل (في كلمة التقديم للجزء الأول فهارس من قصة الحضارة ول ديورانت ص٩ (نقلاً عن المؤلف – الجزء التاسع ص٣١٢).

ويرى تويبني بأنه لا يوجد عرق متفوق لقيام الحضارة على يده، ويتم الاتصال بين الحضارات وبالتالي تنتقل عـن طريـق الفـتح أو الغـزو، أو الهجـرة والسـياحة والتجارة والجوار.

ج: ما هي مظاهرة الحضارة:

لقد جعل المؤرخون للحضارة مظاهرة من أبرازها:

- **المظهر السياسي**: ويتمثل في هيكل الحكم ونوع الحكومة ومؤسساتها.
- **المظهر الاقتصادي**: ويتمثل في موارد الثروة ووسائل الإنتاج، وتبادل المنتجات.
- **المظهر الاجتماعي**: ويتمثل في تكوين المجتمع ونظمه ونظام الأسرة.
- **المظهر الديني**: ويتمثل في المعتقدات الدينية والعبادات.
- **المظهر الفني**: ويتمثل في الفن المعماري والنحت والرسم والموسيقي[(١)].

ويؤكد ول ديورانت بأن الحضرة كنظام اجتماعي يعين الإنسان علـى الزيـادة مـن إنتاجـه الثقـافي... وتتـألف مـن عناصـر أربعـة (المـوارد الاقتصـادي والـنظم السياسـية، والتقاليـد الخلقيـة، ومتابعـة الفنـون...) والحضـارة مشـروطة بطائفـة من عوامل هي التي تحث غطاها أو تفوق مسراها، وأولهـا العوامـل الجيولوجيـة... وثانيهــا العوامــل الجغرافيــة، وثالثهــا العوامــل الاقتصــادية وربعهــا العوامــل النفسية[(٢)].

---

(١) الدكتور شوقي أبو خليل: نفس المصدر ص ١٠.

(٢) الدكتور شوقي أبو خليل، قصة الحضارة لديورانت الجزء الأول فهارس ١٩٩٢ص١٢.

د: ما مستوى التحضر؟

للحضارة رموز تعرف بها وركائز تقاس عليها أولها: نظرة الحضارة إلى الإنسان وموقفه ومكانته في إطارها العامل والخاص – ولقد كرم الله بني آدم وفضله على كثير من خلقه- فإنسان في الحضارة المتوازنة أعز وأكرم ما نملك[1].

وثاني هذه الرموز –المجتمع الذي لا تظهر إنسانية الإنسان إلا من خلاله وما يتضمنه من علاقات اجتماعية ونظام قيمي- أخلاقي فالإنسان اجتماعي بطبعه، والمجتمع هو الضمانة والحصن الذي يوفر للإنسان راحته النفسية والأمن والاطمئنان. والحضارة المتوازنة هي التي توفق بين سعادة الإنسان وخير المجتمع بين المصلحة الخاصة والمصلحة العامة بصورة متكاملة.

ثانياً: التربية:

أ- ما مفهوم التربية؟ لقد اختلف المربون عبر العصور التاريخية في نظراتهم إلى التربية من حيث طبيعتها ووظيفتها. فمنهم من يراها عملية وإعداد للحياة العامة ببساطتها ومتطلبات حرفها من خلال الاتصال المباشر بالأقران الكبار بتقليدهم ومحاكاتهم، ومنهم من يراها عملية تلقين للمعلومات والمعارف من خلال الحفظ والاستظهار عن ظهر قلب بالتكرار والتذكر ومن المربين، من ذهب إلى أن التربية في جوهرها ما هي إلا ترويض عقلي وشحذ للقابليات والملكان من خلال تعليم المواد الصعبة كالرياضيات وللغات، وآخرون ينظرون إلى التربية بأنها ترويض اجتماعي بغض صفات الفروسية والرجولة.

(١) ول ديورانت قصة الحضارة الجزء الأول ص٩.

كما مرت التربية في عهود قديمة ووسيطة طغـت عليهـا النزعـة إلى الترويـض الروحي والديني من خلال تعليم المبادئ الأخلاقيـة وغـرس القـيم الروحيـة سواء كانت سماوية أو وثنية. وقد جاء الإسـلام فوفّـق بـين متطلبـات الحيـة الدنيا والدار الآخرة، فجمع بينهما بجعل هدف التربية دينية/ دنيوية ودعا إلى استقامة أمور الدين وصلاح شؤون الدنيا تجسـيداً لقولـه تعـالى (وابتـغ فيمـا آتاك الله الدار الآخرة ولا تنسى نصبك من والدينا) وتنفيـذا لقـول الرسـول العظيم: "اعمل لدنياك كأنك تعيش أبداً واعمل لآخرتك كأنـك تمـوت غـداً". وقد هاجم كثير من المربين المسلمين طريقة النقل والاعتمـاد علـى الحفـظ في التعلم والتعليم ود=عوا إلى العناية بأمر الفهم والنقاش. فـابن خلـدون يـرى أن الحوار والمناظرة يفتقان اللسان ويثبتان المعلومات ويكشفان خفيات المعاني ويوضحان دقائق المسائل فهو بين محاسـن أسـلوب المحـاورة والمناقشـة وينـدد بمضمار العناية الشديدة بالحفظ والاعتماد عليه. وكذلك ابن سـحنون الـذي أكد على طريقة المناظرة والمناقشة والحوار للتعلم التعليم ومن المربين الغربيين الثائرين على التربية التقليدية الجامـدة وممـن أرسـوا أسـس ومبـادئ التربيـة الحديثة روسو وفزويـل وبسـتالوتزي وديـوي وكلبـاترك وتـتلخ نظـرتهم إلى التربية بأنها عملية تكيف من خلال التفاعل الحي بين الفرد المتعلم والمؤثرات البيئية الطبيعية والاجتماعية والتكيف المقصود يفيد معنى الـتغير والتغـيير في العوامل المتفاعلة بتنمية شخصية الفرد المتكاملة جسماً وعقلاً ووجداناً.

ب- ما هي أنماط المؤسسات التربوية؟

لعل من نافلة القول أن نؤكد بأن اختلاف الإنسان عن الحيوانـات الأخـرى هو في الدرجة لا في النوع. إلا أن ما يميز الإنسـان عمـا سـواه مـن الحيوانـات هـو

العقل والقدرة على التفكير. فالحيوانات عموماً تولد وهي مزودة بقـدرات غريزيـة وراثية لتلبية حاجاتها الطبيعة والبيولوجية مما يرهلها للعيش والتكيف لبيئة الطبيعـة المحيطة بها.

أما الإنسان ذلك الكيـان المعقـد التكـوين فهـو الآخـر يولـد مـزوداً بـالفطرة بقدرات وراثية جسيمة وعقلية إلا أن هذه الموروثات البيولوجية لا تؤهلـه للعـيش والتوافق الأصيل مع البيئة الطبيعـة والاجتماعيـة المحيطـة بـه مـن دون التـدخلات البيئية في العوامل الوراثية لتنميتها وتفتيح قدراتها، وهنـا يـأت دور التربيـة في بنـاء الشخصية المتكاملة وتكوين إنسـانية الفـرد، فالشخصـية للإنسـان كمـا عـبر عنهـا (البورت) هي الانتظام الدينامي في الفرد للأجهزة النفسية والفسـيولوجية والـذي يحدد توافقاته الأصلية مع بيئته.. وصياغة بنية الشخصية ما هي إلا حصـيلة معقـدة لنتاج تفاعل شيئين أساسيين هما العوامل الوراثيـة –البيولوجيـة والعوامـل البيئيـة الطبيعي والاجتماعية أي ضرب الوراثة مع البيئـة والفطـرة بالاكتسـاب والنضـج بالتعلم فالإنسان يبقى حيواناً بهيما وكائناً همجياً غير قـادر علـى التكيـف لمسـايرة الحياة والاستمرار في العيش من دون التدخلات البيئية الاجتماعيـة والثقافيـة الـتي يكون قوامها التربية، وكذلك المجتمعات البشرية، تبقى بدائية وهمجية ولا يمكن أن تقول إلا بالتربية لنقل التراث الاجتماعي حفاظاً عليه وتجديدياً له.. وقد ذهب ول ديورانت إلى القول بأن الإنسان ليختلف عن الحيوان في شيء واحـد وهـو التربيـة ونقصد بها الوسيلة التي تنقل بها الحضارة من جيل إلى جيل[1] . ويؤكد هذا الـرأي الإمام أبو حامد الغزالي يقوله (لـولا العلمـاء لصـار النـاس مثـل البهـائم لأنهـم

(١) ول ديورانت قصة الحضارة الجزء الأول ص٨.

يخرجون الناس بالتعليم من الهمجية إلى حد الإنسانية).... ولأن التربية علمية ينتقل بها الإنسان من الهمجية إلى المدينة... ولأن الأطفال لا يولدون بشراً بل يصيرون بشراً لفضل التربية. كما قال سبحانه وتعالى: (والله أخرجكم من بطون أمهاتكم لا تعلمون شيئاً وجعل لكلم السمع والأبصار والأفئدة لعلكم تشكرون) (سورة النحل أية٧٨).

وقد وضع المربيان الأمريكيان ثورنـدايك (Thorndikes) وجيتس (Gasts) هذه الفكرة في قالب خيالي قائلين (لو انتقل سكان الكرة الأرضية إلى المريخ، تاركين وراءهم الأطفال الصغار ثم عادوا إليهم بعد عشرين عاماً لوجدوهم قطيعاً من البهائم[١].

والعوامل التربوية في البيئة المؤثرة في تكوين الشخصية وتنشئة الفرد، متنوعة تحددها طبيعة المجتمع ونظامه من حيث البساطة والتعقيد. وهذه العوامل التربوية يمكن أن تنطوي تحت إطار ثلاثة أنماط من التربية هي –التربية النظامية (Formal) التربية غير النظامية (non – Formal) والتربية اللانظامية (In – formal).

إن مناقشة كل أنماط التربية من نظاميو وغير نظامية لا نظامية بصورة مفصلة ودراسة تأثيراها في تكوين الشخصية وبناء المجتمعات البشرية وصنع الحضارة أمر يتطلب وقتاً طويلا ليس بوسع هذه المحاضرة تناولها لهذا سنقتصر على إبراز أثر التربية النظامية المقصودة المتمثلة بالمدرسة وشكلياتها كعملية حضارية. إلا أننا سنشير بإيجاز لمفهوم التربية غير النظامية والتربية اللانظامية.

---

(١) جورج شهلا (الوعي) التربوي ومستقبل البلاد العربية) ص٢٣.

فالتربية غير النظامية في أي نشاط تربوي منهجي يتم خارج النظام الشكلي المدرسي القائم والمتدرج زمنياً من المرحلة الابتدائية مروا بالمرحلة الثانوي فالجامعة وعلى الشكل الهرمي. ومؤسسات التعليم غير النظامي تسمى بمسميات كثيرة منها – مؤسسات التعليم غير التقليدية ومؤسسات تعليم الكبار، والتعليم الموازي، والتربية الذاتية والتعليم المستمر، والتعليم المتناوب.

أما التربية اللانظامية فتشمل ما تبقى من أشكال التعليم النظامي وغير النظامي. كالمكتبات والصحافة والتلفيزيون والراديو والجمعيات والنوادي والمتاحف وغيرها من الأجهزة الثقافية ووسائل الاتصال الأخرى.

ج- ما هي التربية النظامية؟ وما ضرورتها وموقعها في المجتمع؟

كان الإنسان القديم يعيش عيشة بدائية بسيطة في مجتمع بدائي بسيط وكان الأهل والأقارب والقبيلة هم مصادر التربية فيتعلم الفرد من الأقران والكبار بالتقليد والمحاكاة لفنون الحياة وأصولها ومتطلباتها المحدودة ليكيف نفسه للبيئة الطبيعية والاجتماعية التي يعيش فيها. ولما تعقدت الحياة وكثرت متطلباتها فضل التقدم العلمي والتقني والحركات الاجتماعية والثورات السياسية لم تعد الأسرة والقبيلة قادرة على تحمل مسؤولية تربية الفرد في مساعدته على التكيف والنمو المتوازن مع ميراثه ألاجتماعي وبيئته الطبيعية.

وهكذا نشأت المدارس ووجدت ضرورة فردية، واجتماعية ونقلة حضارية، ويرى الأستاذ جورج شهلا[1] إن الفرد يحتاج إلى التربية لأسباب جوهرية ثلاثة هي:-

١. لأن العلم لا ينتقل من جيل إلى جيل بالوراثة... والحضارة ليست ميراثاً

---

(١) راجع جورج شهلاً المصدر السابق/ ص٢١-٢٦.

بيولوجياً.

٢. لأن الطفل مخلوق ضيف كثير الاتكال إلا أنه قابل للتكيف، ولعل السبب في ضعفه واتكاليته أنه يولد قبل أن يتم نضجه تكتمل قدراته على مجابهة الحياة.

٣. لأن البيئة البشرية كثيرة التعقيد والتبديل في جميع نواحيها المادية والاجتماعية والروحية وقد طبعت بطابع الحضارة وأن العالم في تطور مستمر وسريع بسبب التقدم العلمي.

والمجتمع أيضاً بحاجة إلى التربية لأنها تساعده على س حاجتين من حاجاته الأساسية هي:

الاحتفاظ بالتراث الثقافي ونقف الثروة الثقافية من جيل إلى جيل يربط الحاضر بالماضي. ول لا هذه الحفظ للتراث لعاد المجتمع إلى عجميته وبداوته.

- تعزيزي التراث الثقافي وتجديده بربط الحاضر بآفاق المستقبل لمساعدة الفرد على تكيف نفسه وفقاً لعالم الغد والاستعداد لحياته الفضلى.

فإذا صح بان التربية النظامية أصبحت ضرورة فردية لنقل الفرد من حالة الهمجية إلى حالة الإنسانية ومطالب اجتماعي لنقل المجتمع من الحالة البدائية البسيطة إلى الحالة التقدمية المعقدة نكون غير مغالين إذا ما جعلنا معيار نهضة الأمم وتقدم الشعوب والحكم على مستوى تحضرها يقاس بمقدار تقدم التربية كماً ونوعاً لأن التربية في الأساس صناعة الحياة وبناء الحضارة نقلاً وتعزيزاً وتطوراً وخلقاً.. (ويذهب ابن خلدون إلى أن التعليم وهو واجهة التربية المقصودة) ووسطيتها الرئيسية أصبح صناعة، وازدهار التربية ورقيها يتوقف على العمران والحضارة، فإذا كانت التربية صانعة الحضارة فالحضارة والعمران صانعة التربية والتعليم،

والتفاعل بينهما عضوياً تأثراً وتأثيراً. ويسترسل ابن خلدون فيقول بأن التخلف العمراني والتأخر الحضاري يسببان ضعف العلم وتدهوره ويؤديان إلى سوء حالة التعليم وربما نشأ عنهما تلاشيه). (فالتربية والتغير الحضاري جانبان مترابطان ومتفاعلان وهما وجهان لعملة واحدة هي الحية ووحدتها، فالتغير الحضاري الاجتماعي لا يمكن أن يستمر سواء أكان سطحياً أو جذرياً ثورياً.. إلا إذا عبر عن نفسه في تصرفات الناس ونظراتهم وأهدافهم. والتربية في الطريق المضمون لاستمراره ونموه وزيادته. والنهوض بالكيان الاجتماعي وإحداث التغير الحضاري يهيئ بدوره الأجواء الاجتماعية التي تتوافر فيها العدالة والمساواة والمشاركة الإيجابية مما يتح للأفراد طاقتهم لخلق المجتمع المعلم المتعلم... ولكما زادت سرعة التغيير الحضاري اشتدت الحاجة إلى التجاوب والتفاعل بين التربية والتغيير، إذا تصبح مسؤولية التربية المشاركة في تكوين أفكار تؤدي إلى التغيير الاجتماعي... والبحث عن العمليات والأساليب التي تصمن تنفيذها وتحويلها إلى أهداف تربوية وأنماط سلوكية.

وكلما بطئت حركة التغيير الحضاري واتجه المجتمع للمحافظة على الوضع القائم والقيم السائدة استجابت المدرسة وجسدت هذه المحافظة في أهدافها حيث تصبح وظيفية التربية المشاركة في الحافز على القيم السائدة والتراث الثقافي والدفاع عن النظام السياسي وتدعمي أركان البنى الاجتماعية.

والتجاوب والتفاعل بل التأثر والتأثير بين عوامل التغيير والتربية- كما عبر عنه الدكتور محمد هادي عفيفي- يحدثان في صورة دائرة مستمرة متصلة فإذا كان التغير الاجتماعي سريعاً استجابت المدرسة له وجسدته في أهدافها وبرامجها، وإذا

كان بطيئاً انعكس على البرامج التربوي وعملياتها. فالمدرسة مؤسسة اجتماعية قوية التأثير ويحدد تأثيرها محافظة أو تغييراً بسيطاً أو تغييراً جذرياً للمجتمع نوعية السلطة السياسية وطبيعة النظام الاجتماعي الموجود فيه، فكيفما تكن السلطة السياسة ونظامها الاجتماعي تكن الفلسفة التربية وبالتالي تكون المدرسة- أهدافاً ومحتوى وبرامج وطرقاً- فإذا كان النظام الاجتماعي والسياسي محافظاً أو اتقراطياً نجحد أن المدرسة تعكس خصائصه الرئيسية في المحافظة والنقل ومحاربة الجديد والإبداع... وغيرها. أما إذا كان النظام السياسي تقدمياً شعبياً فنجد على العكس المدرسة تقود حركة التقدم وتشارك في عمليات التجديد والإبداع والتحول الاجتماعي لأنها المختبر الذي تتحول فيه الأفكار والمفاهيم إلى واقع وسلوك)

فالتغيير يبدأ بالإنسانية وسلة ومادة وينتهي بالإنسان هدفاً ورسالة. ومادة التربية ووسيلتها في التغيير الحضاري، الإنسان الفرد، وغاية التغيير الحضاري هو الإنسان الثروة والثورة، فهو الوسيلة وهو الغاية. والسؤال الذي يطرح نفسه هل كل أنواع التربية وأنظمتها التعليمية عمليات حضارية تؤدي إلى التغيير الاجتماعي والتحول النوعي في العلاقات البشرية لتحقيق سعادة الإنسان وتقدم المجتمع؟ إن الجواب يكون بالإيجاب. إذا نظرنا نظرة نسبية إلى التغيير واعتبرنا أن المحافظة على التراث والالتزام بنقل التراكمات الحضارية لا يخلو من تغيير لأن التغيير سنة الحياة وناموسها. أما إذا نظرنا نظرة علمية ووضعنا معايير للحكم على نوعية التربية التي هدفها التغيير الاجتماعي والبناء الحضاري -إضافة وإنماء- فالجواب يكون بالنفي، مما يستوجب وضع معايير وسمات للحكم على التربية المدرسية النظامية التي تصنع الحضارة وتستهدف التغيير الاجتماعي. وهذا ما يجب أن نأخذ به للتمييز بين نوعيات التربية وأنماطها.

ثالثاً: ما هي السمات الحضارية للتربية؟

إن إضفاء السمات الحضـارية علـى المعليـة التربويـة تعـني في جوهرهـا مـدى مساهمة التربية في التغيير الاجتماعي والبناء الحضاري. ولقد تـبين لنـا مـن خـلال دراسة الجذور التاريخية للتربية ومسرتها الطويلة ومن خلال استقراء واقع الأنظمـة التعليمية القائمة في العالم أنه ليس هنـاك اتفـاق في وجهـات النظـر علـى السـمات الحضارية البارزة للتربية التي يؤدي مردوها ونتائجها إلى التغيير الاجتماعي والبنـاء الحضاري. فهناك من يؤكد من التربويين على ضرورة اعتماد التربيـة علـى فلسـفة تربوية فردية قوامها المتعلم الفرد كقيمة عليا وكرامة الإنسان كهدف سـام. وهنـاك من يؤكد الفلسفة التربوية الاجتماعية التي قوامها الأفراد كمجموعات ومجتمعـات. وباعتقادنا أن أزمة التربية تكمن في كيفية التوفيق بـين تحقيـق الطموحـات الفرديـة وتنمية الميول الخاصة للأفراد الأهداف الاجتماعية والمصلحة العامة.

فالإشكالية تتمحور في كيفية تنمية القدرات الفردية وتحقيـق شخصـية الفرديـة المتكاملة وذاتية في إطار اجتماعي وسـابق عـام بحيـث يكـون الفـرد وسـيلة التربيـة وهدفها وكذلك يكون المجتمع هدف التربية ووسيلتيها لتحقيق مصـلحة المجتمـع مـن دون التضحية بمصلحة الفرد وعلى حسـابه. فجهـور المشـكلة الـذي أدى إلى وقـوع التربية بأزمات حادة ومآزق حرجة في الماضي والقوت الحاضر هو في عملية التوفيـق بين هدف الفرد وأهداف المجتمع، بتجنب طغيان الفرد، وتغلب المصـلحة الشخصـية على المصلحة العامة، وتجبن طغيان المجتمع بإهمال ذاتية الفرد وذوبان شخصيته.

إن هذا التحليل يدعونا إلى التأكيد على سمتين بارزتين للتربية الـتي تـؤدي إلى تغيير اجتماعي وإنماء حضاري يستهدف سعادة الفرد ومصلحة الجماعـة والبشـرية جمعاء هما:

١. الذاتية:

الإنسان أغلى رأسمال في الوجود فهو خلفية الله في أرضه وهـو الـذي كرمـه الله وفضله على العالمين فخلقة في أحسن تقويم وسـخر لـه الكـون ومـا فيـه. فـلا غرابة أن تكون أهم سمة حضارية لتعملية التربوية التأكيد على تحقيق ذاتية الإنسان وأصالة الفرد بتنمية قدراته الموروثـة وتفجـير طاقاتـه الخلاقـة وتكـوين شخصـيته المتكاملة جسماً وعقلاً ووجداناًن فالإنسان –الفـرد وذاتيتـه الأصـلية- هـو هـدف التربية السامي وهو وسيلته وأداتها، فهو ركن الحضارة الأساسي وعمادها القـومي ورمزها وركيزتها فبدون تنميـة مواهبـه المبدعـة ورعايـة إنتاجـه الخـلاق لا تكـون حضارة ولا يكن تقدم للشعوب والبشرية.

٢. الاجتماعية:

ذاتيـة الإنسـان وتكـوين شخصـيته المتكاملـة لا يتحقـق في فـراغ بـل في بيئـة اجتماعية في المجتمع بجذوره التاريخية ومشاكله المعاصرة وتطلعاته المسـتقبلية وعليـه فإن أهم سمة حضارية أخرى ملازمة للأصالة الفردية وتحقيق الذاتية في اجتماعيـة التربية. فأي تربية لا تكون اجتماعية في مفهومها ورسالتها لا يمكن أن تكـون ذات خصائص حضارية. فالحضارة هي المجتمع وإنتاجاتـه المبدعـة بكـل جوانبهـا الماديـة والفكرية والأدبية والخلقية. فالمجتمع هو مادة التربية ومحتواها وهدفها التي تعمـل في إطاره وضمن حدوده. (والتربية لا تنهض بمهّماتها الحضارية إلا بالتوفيق بين تنشئة الإنسان الفرد وتنمية مجتمعية وتقدمه. ودالة التقدم للإنسان وللمجتمع إنمـا تكمـن في الحضارة وللحضارة جوانب تتعلق بالأمة، وجانب تعلـق بالإنسـانية فهـي ذات خصائص قويمة وذات خصائص إنسانية، لا بد من تلاحمها.... وشمولها وتكاملـها، تنطلق من الإنسان حتى تبلغ الإنسانية جميعها وتستعرض بين هذين لقطبين حالات

ضارية متتابعة تشمل الإيمان والعلم والوطنيـة والقويمـة والتنميـة والعمـل والقـوة والأصالة والتجديد والتربية مدى الحياة[1] .

وملا كانت التربية نظاماً فرعياً ،Sub- System) يعلم في إطار نظام اجتمـاعي كلي (System) ويؤثر عليه سلباً وإيجاباً لـذا السـؤال الـذي يطـرح نفسـه مـا هـي الأجواء التي تتطلبها التربية من النظام الاجتماعية وآمال المجتمع؟.

إن الجو المناسب والمطلـوب للتربيـة لكـي تسـاهم في تحقيـق الهـدف الفـردي والهدف الاجتماعي والتأكيد علـى ذاتيـة الفـرد واجتماعيتـه هـو جـو الديمقراطيـة بشقيها المتلازمين. الديمقراطية السياسية المتمثلة بالحريـة، والديمقراطيـة الاجتماعيـة المتمثلة بالعدالة الاجتماعيـة. والتأكيـد علـى الديمقراطيـة السياسـية ومبـدأ الحريـة الفردية يبرز في أنظمة مجموعة الدول الرأسمالية التي تبنى النظام الاقتصـادي الحـر، أما الدول التي كانت تسمي نفسها (اشتراكية) فتأخذ بمبدأ الديمقراطيـة الاجتماعيـة والسماوات في إطار ديكتاتورية النظام السياسي وفاشية الحرب الحاكم...

رابعاً: أين تقع الأنظمة التعليمية من السمات الحضارية؟

إذا كانت أهم السمات البارزة في الأنظمـة التعليميـة الـتي تسـاهم في التعـبير الاجتماعي والبناء الحضاري هما سمة الذاتية في تكوين شخصـية الفـرد المتكاملـة جسماً وعقلاً ووجداناً، وسمة الاجتماعيـة في المسـاهمة في تحقيـق أهـداف المجتمـع وحل مشاكله، فالسؤال الذي يرح نفسه هو أين تقع الأنظمة التعليمية العربيـة مـن هاتين السمتين الحضارتين المتكاملتين؟ لعلنا لا نجـافي الحقيقـة ولا نظلـم الأنظمـة

(1) من مراجعة تحليلية لنظريـة الإلهـام الأفلاطـوني تشـاهد تقـارب في الرؤيـة بـين ابـن سـينا وأفلاطون في مصدر المعرفة.

التعليمية العربيـة القائمـة علـى الـرغم مما أصـابها في عهـود الحكـم الـوطني مـن إصلاحات وتحسينات تجديداً في نوعها وتجديداً في كيفها ونمواً ملحوظـاً في كفمهـا، إذا ما نفينا عنها هاتين السمتين الحضارتين.. فلقـد حـل محـل تحقيـق ذاتيـة المـتعلم وتكامل شخصيته وشعوره بالنحن والجماعة –الفرديـة والأنانيـة والشـعور بالأنـا) والإتكالية والانفلاق والانتهازية، وحل محل تحقيق الاجتماعي والأهـداف القوميـة والتنموية، القطرية بتكريس التجزئة وترسيخ السلطة والولاء لأنظمتهـا. فالأنظمـة التعليمية العربية فقي مجملها ليست أنظمة عربية يغلب عليها المطابع الفردي المؤكد على الديمقراطية السياسـية: المتمثلـة بالحريـة ولـيس شـرقية يغلـب عليهـا الطـابع الاجتماعي المؤكد على الديمقراطية الاجتماعية المتمثلة في المسـاواة والعدالـة، إنهـا واقع الأمر –في مجملها- لا تزال تتـأرجح مـن حيـث المبـدأ والتطبيـق بـين هـذين النمطين من الأنظمة التعليمة العالمية. نظام دول المجموعة الرأسمالية ونظام الـدول التي كانت تطلق على نفسها الاشتراكية فأنظمة الدول العربيـة تتـأثر بعضـها بهـذا وبعضـها بـذاك نقـلاً واقتباسـاً يعـوزه التطبيـع والتكيـف، والأصـالة والتأصـل، والمعاصرة لتحديث المجتمعات وتقدمها.

(وقـد تجسـد هـذا التشـويه في الممارسـات والتطبيقـات التربويـة المتمثـل في الانفصام بين ما هو مكتوب وبـيمن مـا يمـارس.... فـيعلم الابتكـار بوسـائل غـير ابتكارية والعلم بوسائل غير علمية والحدة والتنمية بوسائل لا تمت بعلاقة إلى هـذه الأهداف... ويؤكد ظاهرة الانفصام بين القول والعمل ما توصل إليه أحد أسـاتذة التربية بقوله. (ليست هناك مبالغة في القول بأنه يصعب أن نجد علاقة واضحة بـين ما هو مكتوب في شأن أهداف التعلـيم في مصـر ومـا يمـارس في المدرسـة... فتقـع

ممارساتنا التربية في خطأ تدريس الابتكار بوسائل غير ابتكارية)[1].

(إن الأنظمة التعليمية في أكثر الدول العربية كما عبر عنها الدكتور منير بشـور أصبحت آلات ميكانيكية أو مصانع ضخمة تلقف الناشئة كما تلقف المصانع المواد الخام كمدخلات فتخضعهم لعمليات تسميها تعليماً لفترة من السـنوات تطـول أو تقصر ثم تقذف بهم إلى الخارج.. لكن المشكلة الأم، هـي أن الشـروط الـتي تحكـم دخولهم وخروجهم والشروط التي تحكم ما يحدث لهم في الـداخل والشـروط الـتي تسير العملية التعليمة.. جميعهـا تتغافـل عـن شخصـية الإنسـان كمـتعلم وكمعلـم وكإداري وتربط بين هؤلاء بأربطة هـي أقـرب إلى مـا يـربط العمـال بالمـادة الخـام والرؤساء بالمرؤوسين.... قد أدت سيطرة الأجهزة والقوانين والشروط الـتي تحكـم مسيرة التعليم إلى تقلص في الحوافز الشخصية للعمل المبدع وتقلصت معها الرضـا والاكتفاء التي تتبع من داخل العلم التربوي.

وتقلصت الجرأة على اتخاذ القرارات وتحمـل المسـؤولية، وتقلصـت هـوامش الحرية وازداد الاتكال على الدولة والانصياع لها......

يبين لنا من تحليل واقع الأنظمة التعليمية العربية في مجملها أنها تجابه مشكلتين حادتين هما: الأولى. سيطرة الأجهزة والقوانين التي تحكم المسيرة التربوية والثانيـة. الانفصام بيمن النظرية والتطبيق في العملية التربوية. وقد أدت هاتان الظاهرتان إلى قصور التربية العربية في تحمل مسـؤوليتها التاريخيـة تحقيـق رسـالتها علـى مسـتوى لأهداف العامة وأهداف المراحل الدراسية وأهـداف المـواد التعليميـة والـتي تبنتهـا

---

(١) د. منير بشور (اتجاهات في التربية العربية) المنظمة العربية للتربية والثقافـة والعلـوم، وحـدة البحوث التربوية، توسن ١٩٨٢/ ص٢٤٩-٢٥٠.

الدول العربية وصاغتها صياغة واضحة في ضوء إستراتيجية تطور التربية ومبادئها في الديمقراطية بشقسها السياسي المتمثل بالحرية. والإجتماعي المتمثل بالعدالة والمساواة بالإضافة إلى التأكيد على كرامة الإنسان وأهداف المجتمع ونظامه القيمي في إطار الوطنية والقومية والإنسانية والتنمية الشاملة والتوفيق بين الأصالة والمعاصرة، والعلم والعمل، والإيمان والتفكير والتربية للقوة للبناء والتربية المستمرة.

ولذلك أهم الأسباب التي أدت إلى هذا التقصير بل العجز في مساهمة التربية العربية في تحقيق أهداف الكبرى هو أن تحقيق هذه الأهداف ليست مسؤولية التربية وحدها، بل هي مسؤولية النظام الكلي السياسي والأجهزة الثقافية العلامة في فلكه. والتربية في واقع الأمر ليست إلا نظاماً فرعياً وجهازاً ثقافياً تابعاً للنظام السياسي ومسخر لخدمته والولاءله بترسيخ فيمه وأهدافه القطرية ممارسة وتطبيقاً في العملية التربوية الميدانية في المدرسة والصحف.

خامساً: كيف يمكن توظيف التربية لتساهم في البناء الحضاري؟

والسؤال الذي طريح نفسه كيف الخروج من هذه الأزمة؟ وكيف يمكن توظيف التربية واستثمار العلمية التربوية في إطار واقع البني الاجتماعية والأنظمة السياسية القائمة في البلاد العربية لتساهم في التغيير الاجتماعي والبناء الحضاري؟.

إننا نعتقد أن النزول على الواقع الميداني في تنبين إستراتيجية الممكن للتجويد والتجديد بإصلاح العلمية التربوي في الميدان والتركيز على عناصرها الأساسية – معلماً ومتعلماً– لتحقيق التعليم الجيد ضمان أكيد للمساهمة في تحقيق الأهداف

الاجتماعيـة والفرديـة الـتي هـي أهـداف التربيـة ورسـالتها الأساسـية في التغـيير الاجتماعي والبناء الحضاري

إن الأخذ بإستراتجية الكيف لتحقيق التعليم الجيد بإصلاح العلمية التربويـة في الميدان لا يقع في فراغ بل له شروط ومتطلباته. ولعل أهم هذه الشروط –هو الثقـة بالمتعلم والإيمان بقدراته علـى الـتعلم والخلـق والإبـداع واتخـاذ القـرارات وحـل المشكلات بتحكيم العقل ولاهتمام بالتفكير التوليدي والـتفكير الناقـد عـن طريـق الحوار والنقاش- أخذاً وعطاء.

وهذا الشرط لا يمكن الوفاء بحقـه وتوظيفـه في خدمـة العلميـة التربويـة إذا لم يتوفر لـدى المعلـم وإدارة المدرسـة قسـط مـن الحريـة في اتخـاذ القـرار والحكـم في الاختيار.

نستخلص من هذا العرض بأن الأزمة الـتي تواجـه التربيـة العربيـة والعمليـة التربوية تجويداً وتجديداً هو أزمة الحرية في الاختيار والاحتكام إلى العقـل الـذي لا يلغي دور الشعور والعاطفة وبذلك تكون المدرسة العربية ليست مصنعاً ضـخماً أو آلات ميكانيكية صماء بدون حياة بل مختبر تتفاعل فيـه الأفكـار وتتحـاور العقـول وتتزاوج فيه النفوس وتتسامى فيه العواطف وتتكامـل فيهـا الشخصـيات وتنضـج بصورة متكاملة عقلاً وجسماً ووجداناً، وعندئذ ترتقي المدرسة العربية إلى مسـتوى المشاركة الفاعلة في التغيير الاجتماعي وتكتسي التربية العربية السمات الحضارية في تحقيق ذاتية الفرد العربي وأهداف مجتمعة وتصبح مختبراً بشرياً حياً لمعاونة الإنسـان العربي الجديد في إثبات ذاته وتأهيله للمساهمة في تحقيق أهـداف الأمـة العربيـة في الوحدة القومية والتنمية الشاملة.

فليكن المطلب الشعبي الملح -قولاً وعملاً- الحرية: منها نبدأ لضمان تربية سليمة وحضارة متوازنة تحقق حياة كريمة للإنسان العربي وخيراً للمجتمع العربي. تلك الحرية المقيدة بروح المسؤولية. في الخطوة الأولى في طريق معالجة الأزمات والخروج من المأزق التي يجابهها كل من الإنسان العربي والمجتمع العربي مؤكدين القول المأثور. إننا نصبح أحراراً عندما نتعلم كيف نفكر، ونتعلم كيف نفكر عندما نصبح أحراراً.

صراع بين الآلة والعقل البشري

(إن ارتباط الفن بالتقنية، هو ارتباط عضوي، لم يخل منه عصر في تاريخ الفـن، ولكن ما من عصر شـهد هـذا الحجـم مـن الارتبـاط والتـأثير بـين الإبـداع الفـني والتكنولوجيا مثلما تشهده هذه الحقبة التي نعيشـها الآن، والـتي شـهدت تطـورات تكنولوجية مذهلة تشابكت بدرجة معقدة، وأحيانا حاسمـة في بعـض الفنـون مثـل السينما والتلفزيون والمسرح والموسيقي والفنون التشكيلية، وبـدرجات متفاوتـة في الفنون الأخرى.

هذا ولم يقتصر دور التكنولوجيا على المشاركة في إنتاج العلم الإبـداعي نفسـه بل تداخلت مع أسلوب التلقي، ومستواه وقدرته على التأثير كما هو ملحوظ، على سبيل المثال، في قاعات العـرض السـينمائي، والمسـرحي والموسـيقي، ومـن ناحيـة أخرى، لم يعج أحد يشك في قدرة التكنولوجيا الحاسمة في مجالها الاتصالي وقدرتها على التوزيع الواسع الانتشار ليس فقط عبر القنوات الفضائية، والأقمار الصناعية، بلى على تطوير أشكال العرض المنزلي من خلال أجهـزة متقدمـة، وذات كفـاءات عالية، وفرت على المواطن عبء وتكلفـة الـذهاب إلى قاعـات العـرض. وفي هـذا السياق يرى كثير من المهتمين بتطوير وتحديث الثقافة في عالمنـا العربـي، أن تطـوير وتنمية ثقافة عربية لا تكون قادرة علـى مقاومـة ضـغوط الهيمنـة العالميـة في مجـال الثقافة والإبداع الثقافي فقط، بل تكون لها القدرة والمزايا التي تؤهلـها لتكـون علـى مستوى متكافئ للحوار مع الثقافات الأخرى، يتطلب إحـداث قفـزة في اسـتخدام التكنولوجيات الثقافية، وهم يرون أن الخطوط ليست فقط في العجـز عـن تصـدير

ثقافتنا للآخرين بسبب عدم امتلاكنا تكنولوجيا متقدمة، ولكن الخطورة الأكثر عدم قدرة ثقافتنا بسبب هذا النقص التكنولوجي على منافسه الصناعات الثقافية الأجنبية والتي تمتلك مثل هذه التكنولوجية في بلادنا نفسها.

ومن هذا المنطلق يستوجب علينا التساؤل:

إلى أي حد يمكن للتكنولوجيا الحديثة، ووسائل الاتصال المتطورة أن تساهم في تطور الثقافة، والإبداع الثقافي العربي؟ وما هي التي تحكم وتضبط هذا التطور، خاصة في بلاد لم تصبح فيها التكنولوجيا جزءا من طريقة الحياة، ولم تزل بعد مشروعاً طموحاً،وفي ظلم مناخ سائد لا يزال عاجزا عن إنعاش حركة العلم والتكنولوجيا وإطلاق طاقتهما الفعالة؟

إجابة مثل هذه الأسئلة لن تكون بالأمر اليسير فإذا كان الهدف من استخدام تكنولوجيا متطورة وفعالة في المجالات الصناعية والاقتصادية أمراً يبدو واضحاً وحاسماً، حيث تؤدي إلى الزيادة الإنتاجية وتحسين المنتج، وهو دور منوط بالتكنولوجيا، وبنظم إدارية ومعرفية متطورة، باعتبارها عناصر أساسية في النمو الاقتصادي والعنصر الحاسم في الأسواق التنافسية، غير أن الأمر لا يبدو هكذا بالنسبة إلى تحديث الثقافة فإن إعطاء الأولوية للقوى التقنية فيما يتعلق بتحديث الثقافة أمر يبدو مضللاً، فالتقنيات تأتي وتذهب، ولكن أنماط الحياة لقابلة للنمو تتشكل دائماً في رؤيتنا، ونمط الحياة هو الذي يسبغ المعاني على التقنيات.

إنني على ثقة بأن الكثيرون سوف يوافقونني الرأي أنه لا يجوز اختزال مفهوم التقدم الثقافي والإبداعي إلى مفهوم أدائي متطرف يختزل الثقافة إلى وجهها التقني، فالتكنولوجيا وحد لن تحل مسألة التخلف الثقافي، ولا بد من وجود تجانس بين

الفاعليـة الأدائيـة للتكنولوجيـا في مجـال الثقافـة وبـين الفاعليـة الإبداعيـة للعقـل البشري، والأحلام الإنسانية، التي تمثلها الثقافة ابلغ تمثيل.

إن الاستناد علـى لتكنولوجيـا في تطـوير الثقافـة والإبـداع أمـر لم يعـد قـابلا للجدل، خاصة في ظل التطورات العلمية والتكنولوجيـا الـتي نعيشـها الآن. وعـبر وجودها المحسوس في الحياة الثقافيـة واليوميـة، ملموسـة في كـل مكـان، خاصـة في مجالات الإبداع، إلا أن علينا التأكيد على أن دالة التطور التكنولوجي للثقافة لـيس مؤشرا كافيا للتعبير عن تقدم الثقافة ذاتها، فالواقع يشـير إلى أن أحـط أنـواع الفـن التجاري يعتمد على الإبهار التكنولوجي، عبر حوافز ومنبهات تسـتند إلى تقنيـات عالية لتحقيق أكبر قدر من السيطرة على المتلقي والتلاعب بالعقول تساندها أجهزة اتصال وإعلام متطورة، كما يتم استخدام التكنولوجيا بهدف اقتصادي بحت لخلـق أسـواق وسـاعة لمنتجـات الثقافيـة ذات الطـابع الاسـتهلاكي، كـثير مـا تسـتخدما التكنولوجيـات الطـابع الاسـتهلاكي، ومـن ناحيـة أخـرى فكـثيرا مـا تسـتخدم التكنولوجيا المتطور في كثير من الأعمال التي تـدخل في نطـاق الفـن لعجزهـا عـن تقديم إبداع حقيقي، ولتغطية ضيق أفقها، كما يعكس بعضـها كسـلا إبـداعيا.. إلى حد شاع معه تعبير. "دع الكمبيوتر يتولى الأمر".

وإذا كانت التكنولوجيا تدعم الفن الهابط، والفن الرفيع على حد سـواء، فـلا شيء في كل الاتجاهين تحدد التكنولوجيا، ولكـن الإنسـان الـذي يـديرها، المشـكلة ليست في الأقمار الصناعية، المشكلة في نوع الثقافة التي تحملها، ومـن الـذي يبثهـا. الثقافة المتقدمة تحتاج إلى دعم تكنولوجي متقدم، التكنولوجيا تقدم للثقافـة الرفيعـة قدرة كبيرة على الانتشار وحقق على أوسـع نطـاق ديمقراطيـة الثقافـة، لقـد خلـق

التقدم العلمي والتكنولوجي وسائل جديدة لتوسيع رقعة وحجم الثقافة، بالإضافة إلى إيجاد حلول لمشكلات إبداعية كانت تبدو مستحيلة، أو خيالية، جعلت معدل التغيير في الأدوات والتيارات الثقافية على نحو أوسع.

إي أن الاهتمام المبالغ فيه بفكرة تطور الثقافة عبر التكنولوجيا يختزل الثقافة إلى طلبها السلعي، أو البحث عن بني تفلت من الفاعل ومن وعيه، وأعتقد أن إحالة تطوير الثقافة إلى التكنولوجيا فقط هو نوع من العجز الثقافي، حيث تكون التكنولوجيا ليست أكثر من ديكور للتحديث، فهي بمثابة النار التي لا تدفئ أحد.

ومن المعروف أن الناس يتقبلون التغيرات في حياتهم المادية ويتكيفون مع التكنولوجيات الجديدة، ولكن من الصعب عليهم تغيير عاداتهم الثقافية، فمن السهل أن يقتنع أي إنسان بأن وجود غسالة كهربائية في بيته سوف يوفر الجهد، ذلك أنها تعمل بكفاءة أكثر، ولكن من الصعب أني تخلى الناس عن انحيازاتهم الثقافية – الموقف من المرأة مثلا – حتى لو لم تعد ملائمة للتطور الحادث في الحياة اليومية.

الحقيقة أن بعض أوجه التكنولوجيا، وتداخلها الشديد مع الثقافة، خاصة فيما يتعلق بالصناعات الثقافية الإبداعية المتمثلة في الفنون، والآداب يمكن أن تغري بسهولة لعرض مفهوم تطور الثقافة، ولكن هذه الغاية ناتجة عن غياب الإجابات الواضحة عن جملة من الأسئلة المرتبطة بمحور جوهري هو، أي ثقافة نقدم، ولا مجال للشك هنا أن التكنولوجيا تساعدنا على أن نأخذ فرصة الحوار المتكافئ مع الثقافات الأخرى.

إلا أن الثقافة لا تكون قادرة ومتكافئة للحوار لمجرد أنها تمتلك تكنولوجيا متقدمة – هذا ينطبق على الثقافة الغربية أيضا –وإنما تتكافأ الثقافات بقدرتها على

ابتكار أنماط حياة متقدمة، وإبداعات متقدمة، وتجيب على أسئلة إنسانية عالمية شاملة ترتبط بلحظة تاريخية محددة من تاريخ التطور الإنسان، وهنا يصبح مفهوم الاختلاف والتعددية الثقافية أمرا إيجابيا، طالما يرتبط بالمشاركة في طرح مفهوم للتقدم الإنساني الشامل.

ما نريد أن نؤكده هنا أنه لا يكفي للتدليل على تطور الثقافة الاستعانة بمعايير الأداء أو الأنفاق التي توفرها التكنولوجيات المتقدمة إذ يجب أن تمنح الثقافة ذاتها فرصة التطور المتنامي من تلك الحضارة.

الفن والحقيقة

في محاضرة عنوانها "منشأ العمل الفني" (راجع هولزويخ ص ٧) يطرح هايـدجر بكل وضوح مشكلة الفن. إن أهمية هـذا التأمـل غـير العـادي لا يرجـع إلى غنـى التحليلات المادية (إن الاستشهاد المشهور بفان غوغ مثي للنقـاش كـذلك)، ولكـن بالأحرى إلى عمل "تفكيـك" مسـلمات التصـور التقليـدي للإبـداع الفـني، وبشـكل خاص للجدلية القديمة عن الفن وعن الطبيعة.

يسترجع هايدجر هنا الحركة الـتي تفـتح كتـاب "دروس في الاسـتطيقا" لهيجـل، (المقدمة ص ٧٢). ومثل هيجل، يتمتع هايـدجر بـوعي حـاد فيمـا يتعلـق بالطـابع التاريخي (وحتى التاريخـاني) للفـن وبضـرورة الـتفكير الـذاتاني فيـه. وفي ملحـق الكتاب، يذكر "هايدجر" عبارة هيجل الشـهيرة: "الفـن هـو بالنسـبة إلينـا شـيء مـن الماضي". (المقدمة، ص ٤٣، وراجع ص ٥١). لكن هذه العبارة التي تحرر وثيقة وفاة الفن كتعبير تاريخي متجاوز للمطلق، هي بذاتها متجذرة في تـاريخ أكثـر عمقـاً: إذا يخلفها كل التفكير الغربي منذ اليونانيين. مقترحا بأن هيجل يتصور جوهر الفن عن طريق المتيافيزيقا الغربية، يسعى بالضبط هيادجر إلى تجاوزها بإعادتهـا إلى مصـدرها المتناسي.

إلا أن التصور الميتـافيزيقي للفـن يحمـل الاسـم التـاريخي "الاسـتطيقيا" وتعتـبر الاستطيقا العمل الفني موضوعاً (متوجهـاً نحونـا)، وبدقـة أكثـر. موضـوع الإدراك الحسي (aesthesis) (راجع هايـدجر في كتابـه عـن "نيتشـه" I. ص ٩١ sq). إن هـذا الإدراك الحسي معرف اليـوم كمعـيش، وكتجربـة سيكولوجية مـؤثرة (Erlevnis)

(راجع كاهنفايلر ص ٦٥) لم يعد تأمل الأعمال الفنية وحده، حادثة مـؤثرة، فقـط، والتي ضخّمها كاريكوتوريا أبروست بوفاء عبر وصف عُصاب مدام فردورين. إنما أصبح الإبداع الفني ذاته يقاس بالتجربة الحيـة، وبالحيـاة الـتي يكـون تعـبيرا عنهـا. وعلى هذا النحو، ينتسب العمل الفني حصراً إلى الحالات السـيكولوجية للإنسـان: أي مشاعره وذوقه وحساسيته. هيجـل علـى حـق إذا: إن انتصـار الاسـتطيقا، أي سيطرة العاطفة والثمالة، المجسدة بموسيقى فاغنر، ترادف في الواقع مرحلة نمو الفـن الكبير. إن نقد هذه الاستطيقا التي تنتهي إلى أن تكون "فيزيولوجيـا مطبقـة" لا غـير، ضروري إذاً، إذا أردنا مثل هايدجر أن نكتشف في الفن مجددا "حاجة مطلقة" (نيتشـه I ص ١٠١)، حاجة تنتسب إلى الحقيقة أكثر من انتسابها إلى الجمال وحـده، والـتي تكون علماً (Wissen) وليست فقط مُنبهاً بمشاعرنا، ومـن أجـل ذلـك، يجـب ربـط العمل الفني (والفنان) بمنشئهما، وهو الفن، والبحث عن جـوهر الفـن في الحقيقـة التي تظهر، وليس في بعض الإنتاج الذي يتناقض مع الطبيعة.

أولا – الشيء الأداة والعمل الفني

مثل هيجل في "المقدمة للاستطيقا" ولأسـباب هـي في الواقـع متشـابهة إلى حـد كبير، يبدأ هايدجر بدائرة منشأ العمل الفني؟ يبدو الجواب بديهياً: إن منشـأ العمـل الفني يكمن في عمل الفنان. أليست "عملية" الفنان الخالق لعملٍ ما، هو خلـق مشـابه للخلق الإلهي؟ (جيلسون ص ٣٤٤) لكن ماذا يخلـق الفنـان سـوى الأعمـال؟ إذا كان الفنان مصدر أو منشأ العمل الفني، فإن العمل الفني هو مصدر ومنشأ الفنـان. يجب إذاً الارتداد إلى حد ثالث مشترك ما بين كل من العمل الفني والفنان. إن الفن هو مصدر العمل الفني والفنان على السواء. وتصبح مسألة منشأ العمـل الفـني إذاً

وبسرعة تساؤلاً عن جوهر الفن. ولكن هنا أيضا نقع مجدداً في الدائرة: يمكن للأعمال الفنية الحقيقية وحدها أن تعلمنا على العمل الفني.وبعيدا من البحث في اجتناب هذه الدائرة، يركن هايدجر إليها. إن حركة العمل الفني نحو الفن وحركة الفن نحو العمل تصبحان درجة في طريق، "الطريق الذي لا يقود إلى أي مكان". ورغم كل شيء، يجب اختيار نقطة البداية. إنها العمل الفني في حقيقة الفعلية. ما هو العمل الفني؟

إن العمل الفني هو في البدء شيء تنتقل لوحة لفان غوغ مثلا من معرض إلى آخر ويمن لها أن تتلف هذه هي البداهة الفظة التي يذكرها هايدجر ضد متذوقي فن الحدث المؤثر (راجع جيلسون ص ١١ – ١٢، النتائج الاستطيقية لهذا الوجود المادي للأعمال الفنية). لكن يجب للتحليل أن يُتابع مسيرته. العمل الفني هو شيء ولكن هل نعلم ما هو الشيء؟ طبعاً، يمكن أن نقول إن كل ما يوجد هو شيء، الحجرة، الجرة، الإنسان، الطائرة، الموت وحتى الله. بهذا المعنى، الشيء هو الموجود (Seiend, ens) وتمثل الأشياء الموجودة في كلية. لكن، بالمعنى الحصري، نطلق على اسم شيء الأجسام الجامدة، وخاصة الأجسام الجامدة الطبيعية.

لكن، إذاً كنا نريد أن نحدد هذه الواقعية في ظاهرة الشيء المباشر، فإننا سنواجه ثلاثة تفسيرات تقليدية للشيء، وبالتالي للموجود بشكل عام. فالشيء يظهر كدعامة (ركن) لبعض الخصائص مثل وحدة تعددية الانطباعات. وأخيراً كمادة نالت شكلا ما لنتفحص أهم هذه التفسيرات التقليدية للشيء، تلك التي تذهب إلى تأسيس التفسير الميتافيزيقي للفن يعتبر الشيء مادة (hyle) نالت شكلاً ما (morphe, eidos).

هذا التفسير يتناسب جداً في الواقع مع الأشياء الطبيعية كما مع الأشياء المألوفة. علاوة على ذلك، من التصور (الذي يعود إلى أرسطو) يسمح أكثر بفهم العمل الفني. إن العمل الفني هو شيء من خلال المادة التي يتألف منها. من جهة ثانية "لم تستعر الأعمال الفنية هذه المفاهيم من الفلسفة. بل على العكس، إن فلسفة أرسطو هي التي استعارتهما من الفن" (جيلسون ص ٥٥).

ورغم ذلك سيعمد هايدجر إلى معالجة هذا التعريف، واقتراح أن هذا الزوج المؤلف من المادة – الشكل المهم جداً في الاستطيقا، راجع "حياة الأشكال لفوسيلون أو روح الأشكال لإيلي فور" لا يعود في أصالته إلى الفن أو إلى العمل الفني. من أين إذاً يستخلص الزوج "مادة شكل" منشأة؟ إن شكل كتلة من الغرانيت ينتج من التنظيم المكاني لأجزاء المادة. إنه حد بسيط. في الجرة أو الفأس، في المقابل يفسر الشكل تناسق المادة حتى إنه يحددها: الفخار اللين والمشمع للجرة إن المادة خاضعة إذا لوظيفة الشيء. هنا تفسر كل من المادة والشكل عبر المنفعة (Dienlichkeit). وكل موجود يمتلك كميزة أسياسية له المنفعة هو من نتاج صناعة بشرية. إن لزوج المادة – الشكل إذاً منشأ في جوهر الأداة بالمعنى الواسع. لقد ميّزنا هكذا ثلاثة نماذج من "الموجودات": الشيء العاري (Ding)، والأداة (Zeug) المعرفة بالمنفعة، والعمل الفني (Werk) وتشتغل الأداة مكاناً متوسطاً: إنها تستند إلى نفسها. كشيء بسيط، ولكن دون أن يكون لها "الجدارة المتماسكة". ومن جهة ثانية، إنها قريبة العمل الفني من حيث هي صنع يد الإنسان. لكن العمل الفني بدوره وبسبب استقلاله ولامبالاته بالنسبة إلى الغايات البشرية، يشبه الشيء. سيتمكن إذا هايدجر من شرح إمبريالية زوج المادة – الشكل وبتفسير الشيء البسيط والعمل الفني باسطة الخاصية المألوفة للأداة. ولأنه يعتقد أنه "حيوان صانع للأداة" يسترسل الإنسان في الأشياء

الطبيعية وفي العمل الفني الأفهومين اللذين جعلتهما صناعة "الأدوات" مألوفة. هذا الميل هو من جهة أخرى مدعوم بالفكرة المسيحية عن خلق العالم من عدم. ولكن حتى لو كان خالق القديس توما ليس هو الخالق الحرفي لمحاورة "طيماوس"، فإن الوجود في كليته والمخلوق من الله قابل للتفسير من خلال الزوج "المادة الشكل". إذا أردنا أن نفسر "شيئية" الشيء، والعثور على جوهر الشيء عن طريق التحرر من الزوج الحتمي الذي يواجهه بعنف، يجب علينا تحديد ماهية الأداة وفقاً لما تكون لأداة عليه. لنأخذ مثال زوج من الأحذية، كتلك التي نراها في لوحات عديدة لفان غوغ. سنعلم أن كائن الأداة في الأداة يتوقف هو بنفسه على صفة يسميها هايدجر Verlasslichkeit، وهي كلمة يمكن أن نترجمها "بإمكانية الاشتغال". والحال أن استخدام الأداة يعني في البدء نسيان الشيء والوثوق به. تفترض إذاً الأداة النافعة (بالمعنى الواسع الأحذية على سبيل المثال)، الانتماء السري إلى عالم بشري وعهداً أولياً يسمح بسماع "نداء الأرض الصامت". إلا أن هذا العالم القروي المتمثل بعمل الحقول وهذا الحضور للأرض الذي يصفه هايدجر بحماسة عجيبة، واللذان يمثلان حقيقة الأداة، قد تمكنت لوحة فان غوغ وحدها من أن تبينهما لنا. إن العمل الفني قد أعلمنا ما هو في الواقع زوج من الأحذية" (ص ٢٤).

هكذا، تمّ العثور على مزية العمل الفني، الذي هو مع ذلك صورة بسيطة ولكنها تكشف الحذاء في حقيقته. أو كائن – الأداة في الأداة (Verlasslichkeit). ولأن العمل الفني يكشف ما هي الأداة في حقيقتها. أي كائن الأداة، سيعرف هايدجر الفن بأنه "المباشر في العمل في حقيقة الكائن".

إن الفن هو إذاً مكرس في جوهره للحقيقة. ولكن هل هذا يعني أن الفن

سيكون الإنتاج "الحقيقي" للواقع؟ سيكون ذلك إعادة إلا أن تحليل العمل الفني سيقودنا إلى تعريف أكثر جذرية عن الحقيقة باعتبارها كشفاً. إن العمل الفني لا يحاكي واقعاً معطى سلفاً، بل يظهر حقيقة الأحذية التي هي متضمنة في الجوهر.

لا ينكر "هايدجر" أن يكون العمل الفني بطريقة ما شيئا، إلا أن التصور التقليدي للشيء كمادة وكشكل لا تسمح لنا بفهم الكائن – الشيء، لأنها تدين بداهتها لمنشئها: أي بفهم يجب إذاً أن نفكر في الكائن الشيء للعمل الفني، ابتداءً من العمل الفني بما هو عمل فني.

ثانيا – جوهر العمل الفني

ما هو العمل الفني بما هو عمل فني؟ يلاحظ (هايدجر) في البدء أن العمل الفني الذي يمكن أن نراه في المتحف (مثل سمائية "البارثينون" المنقولة من قبل اللورد Elgin، راجع هيجل، فن النحت، ص ١٧٨). لهو عمل ميت. لقد فقد هذه الاستقلالية التي تميز العمل الفني فانحط إلى مرتبة الشيء من أجل الاستمتاع به استطيقيا كما تاريخيا. إلا أن العمل الفني وقبل أن يصبح شيئا، إنما هو ارتقاء للحقيقة. لنأخذ هذه المرة، مثال المعبد اليوناني الذي مثل عملاً فنياً هندسياً لاي حاكي، بامتياز، أي شيء آخر. ولسوف تقوم خاصيتان جوهريتان بتعريف المعبد كعمل فني: المعبد هو استعراض العالم (Aufstellen einer welt) في المحل الأول، وتجلّي الأرض (Hersellen der Erde) في المحل الثاني.

١. العمل الفني هو استعراض للعالم. لا تشير كلمة Aufstellen هنا "الاستعراض" البسيط في المتحف. إنما العبارة تعني الرفع والتقديس والتمجيد. المعبد يقدّم ويحتفل بالعالم. إنه عبارة عن بناء، أي "شهادة". إنه يجسد إيماناً، وحضارة.

والعالم "Welt" ليس شيئاً أو تجمعاً من الأشياء، ولكن روح العصر نفسه وشيء قريب أخيراً من الروح (Geist) الهيجلي. إنه الفضاء البشري الخاص المفتوح بقرار الشعب وهو المعنى المعطى للولادة وللموت، للصراع وللجد. ليس المعبد إذاً الانعكاس البسيط أو الإبانة عن معتقدات العصر. إنه يجسدها ويعيدها إلى الوعي. من جهة ثانية، إن العالم يختف وفقاً للعصور. إنه تاريخي.

٢. لكن المعبد لا ينفك عن المادة، عن المرمر المصنوع منه، عن الصخر حيث ينتصب، عن السماء التي يقتطعها، وعنا لضوء الذي ينيره. يتميز بموقع، "بمكان طبيعي"، لا يمكن (للطوبوغرافيا) أن تدركه. بهذا المعنى، يَكْشِف المعبد الأرض. تعني عبارة Hestellen صناعة أداة (راجع Poiein باليوناني). إلا أن هايدجر يعطي لهذا الفعل المعنى شبه المعاكس لمعاني اكشف والإظهار والتجلي. إن الأداة المصنوعة تسيطر على المادة التي تتألف منها، فتُمْحَى وتُتْلَف على العكس، يكشف العمل الفني "المادة" بما هي، والحجرة المنحوتة للمعبد تظهر ثقله ولونه وحبته وعلى نحو عام، يسلط العمل الفني الضوء على القعر المظلم الذي تولد فيه الأشياء "الملموسة".. إن الأرض تذكر هكذا ما كان اليونانيون يسمونه "Phusis" [الأرض] وأحيان كثيرة "Zoe" [الحياة] بهذا المعنى، ليست الطبيعة موضوع العلوم الطبيعية ولا هي معارضة للفن. الأرض هي الكائن الممتزج بالوجود في كلية، إنها التألق السري الذي من خلاله تأتي الأشياء إلى الوجود. والأرض التي في جوهرها تتوارى، تظهر مثل هذه "الطبيعة" وهذه "المادة" البدائيتين، وغير البشريتين بمعنى ما، واللتان تُخفيان وتُنسبان "الأدوات" البشرية الإسقاط التقني والعلمي للعقل. إن ثقل الحجر الذي يكشفه المعبد لا يُخْتَزل في الواقع بكلمة بسيطة عن المادة بوزن

يمكن قياسه. وحده العمل الفني يتمكن من كشف بعض ظواهر هذا التأسيس "اللُّجيّ" الذي يحمل كل شيء، وحيث الإنسان يسكن. لكن الفن، ليفعل ذلك، عليه أن ينغمس في الأرض وأن يستعير منها موادها. يكشف العمل الفني الأرض لأنه يرى نفسه ولداً لها، مثل الآلهة اليونانيين المولدين من القوى الأرضي التي يتكلم عنها هيجل الفن الكلاسيكي، ص ٣٣). وبعيداً من مواجهة "الطبيعة" المتخذة كموضوع، للفن وحده ميزة الإفصاح عن الأرض على نحو الشيء الذي لا يمكن أن يتحلى هكذا، إن وحدة العمل الفني المستندة إلى نفسها. ستولّد صراعاً (Streit) بين عالم الوضوح الأبولوني حول مصير البشر، وبين الظلام الذي يمكن أن نقول عنه، تيمماً بنيتشه، الديونيزي للأرض. إن كمال العمل الفني هو ثمرة التوازن شبه المستحيل بين العالم التاريخي والأرض غير البشرة.

إننا نرى إذاً أن العمل الفني هو عمل فني لأن الحقيقة تظهر فيه. هذا لا يني أن العمل الفني حقيقي لأنه مطابق لبعض واقعية خارجية، أو حتى، لأنه حقيقي أو لأنه أصلي أو أنه يعبّر عن "ضرورة داخلية" (كاندنسكي). وإنما العمل الفني هو عمل فني لأنه يكشف عن "الموجود" في حقيقته. الحقيقة التي يمثل ارتقاؤها جوهر العمل الفني هي "كشف" للموجود، كشف مترجم في الألمانية بـ Unverborgenheit، الكلمة التي هي الترجمة المقترحة من قبل هايدجر للعبارة ليونانية (Aletheia). يجب الآن التساؤل عما يجب أن يكون جوهر الحقيقة حتى تقع هذه الأخيرة في عمل فني. من البديهي، أن العمل الفني هو "مخلوق" (Gesschaffen). فالخلْق [عملية الخلق] (Schaffen) يعني الإنتاج (Hervorgringen)، إلا أن صناعة الأداة

(Anfertigung) هي إنتاج أيضا. هل يجب إذاً العودة إلى اللا تمييز القديم "للفنون الآلية" والخلط بين الحرفي الذي يصنع والفنان الذي يخلق؟ "حرفي في البدء" كان آلان يقول عن الفنان، ألم يستعمل اليونانيون كلمة واحدة (Techne) للإشارة إلى مهارة الفن اليدوية؟ أليس النحات تقنياً كالخزفي؟ إلا أن التقنية Techne لا تعني بالنسبة إلى اليونانيين نموذجاً من الإنتاج، أو تقنية أو فن التصرف العملي، إنما تعني التقنية في الواقع علماً، والتجربة الأساسية للأرض (Phusis)، وللوجود بشكل عام، حيث من خلالها يجد الإنسان نفسه مستعرضاً، وباحثاً عن الاستقرار.

التقنية هي التي تحمل وقود كل اقتحام من قبل الإنسان إلى قلب الأرض.

وبالفعل، قبل الإشارة إلى إنتاج الأدوات والأعمال الفنية، التقنية هي اكتشاف أو تجل للموجود بما هو موجود. حتى لو أن عبر أعماله وأدواته، يقيم الإنسان في "الطبيعة" ويحتمي بواسطة "فنه"، كما يوحي إلى ذلك خورس أنتيغون (٣٦٤ – ٣٣٢)، فإن علم الموجود الذي هو الشرط لهذه الإقامة ليس هجوماً ولكن استقبال (Andommenlassen) ما هو حاضر سلفاً.

يجب إذاً الاحتراس من الخلط بين إبداع العمل الفني، وبين صناعته إذا كان الخزفي المصنع يسيطر على صناعته. فإن الفنان هو بالأحرى الأداة لحقيقة تعمل على تحقيق ذاتها. لا يفسر الفنان العمل الفني الذي تتعلق مبادرته بالحقيقة. والحال أن الحقيقة في جوهرها تميل إلى العمل الفني ولا تصبح ذاتها إلا عندما تتجسد. إن لها حسب هايدجر "Zug zum werk"، تماماً كالروح الذي يعبِّر عن نفسه في أعمال محسوسة عند هيجل. الحقيقة كشف، وأما أداة التصدير التخصصيَّة للعبارة الألمانية (Un) فتذكرنا بأن التحجب والخطأ ينتميان إلى الحقيقة. الحقيقة "لا تحجب"، هي

صراع بين الفُرْجة [شفاف بقعة جرداء] (Lichtung) والاختباء (Verbergung). وبعيداً من كونها متأملة فقط بواسطة "نظرية" فن الحقيقة هي غزو الفتح، ولا يمكن للحقيقة أن تكون فتحاً (offenheit) غلا إذا أقامت في موجود.

لقد ذكر الصوفي الألماني "يعقوب بوهيم" سلفاً أن النور لا يمكن أن يصبح نوراً إلا إذا لاقى جسماً ينيره والذي ينتهي من خلال الإشراق عليه إلى أن يجعلنا ننساه. وبهذا المعنى يشكل كل من الحقيقة والفتح الوسط المتواري، والعدم الذي يرينا شيئاً ما. وحدها، تسمح بعض الموجودات الأعمال الفنية للحقيقة بالاستقرار وتجعلنا نرى هذه الحقيقة، التي يخفيها الم الأدوات، المألوف كثيراً.

إن الإنتاج إذاً هو إبداع عندما يقوم العمل الفني وهو ذاك الموجود المخلوق على هذا النحو، بإظهار الفتح، والحقيقة وكأنها ليست حجباً.

إننا نصل هكذا إلى الفكرة الرئيسية عن الأصل. يبجو أن هايدجر أراد أن يبين أهمية الحقيقة المادية للعمل الفني: مرمر المعبد، ولن كذلك الصخر والضوء والبحر في مواقعها الطبيعية. لكنه يريد أيضا إن يلغي المماثلة القديمة التي تماثل الإبداع بالصناعة. في العمل الفني، ليست المادة وعلى نحو أعمق الأرض (Phusis) مستخدمة ومستهلكة (Verbraucht) كمادة الأداة. إن العمل الفني ينهض بالأرض وبصفاتها: ثقل الحجر، و "قساوة الخشب الأخرس إنه يبرز الأرض على هذا النحو بامتنان، بينما تهين الأداة المصنوعة الأرض، إذ تنساها. ومن هنا، يحدث الاختلاف الثاني بين العمل الفني والأداة. يمثل كل منهما إنتاجاً، لكن يبرز العمل الفني المخلوق [المبتدع] كائنه المخلوق (وهذا أولى، خاصةً أن الفنان وظروف عملية الإبداع مجهولة) بسبب التجربة الجمالية المؤسسة بإيهام على المتعة). على العكس، تختفي الأداة بسرعة في نفعيتها لأنها منسية هي ذاتها من قبل الأرض. العمل الفني

هو في جوهره غـير عـادي (Ungewohnlich)، ووحشـي لأنـه يـبين]يُزْهـر] "لكـن الكائن المخلوق [المُبْتَدع] لا يكفي لتعريف جوهر العمل الفني. ثمة خطوة ضرورية ناقصة بعد لنتجاوز الحكم المسبق الخـالق للفـن. أو ليسـت عمليـة الإبـداع ارتقـاءً للحقيقة من خلال صناعة الحرفي الذي يفرض شكلاً على المادة؟ والحال أن العمل الفني المُبْتَدع، عن طريق حضوره غير المألوف، يحررنا من علاقاتنا العامة مـع العـالم والأرض، ويجعلنا نسكن في الحقيقة التي بواسطتها تكون وفيها تكـون. وبـدلاً مـن إخضاع العمل الفني لرغباتنا ولذكائنا ندعه يكون ما هو عليه، هذا مـا يطلـق عليـه هايدجر اسم الحماية (Die Bewathrung)، وهـو العنصـر الرئيسـي الثـاني للعمـل الفني. يحتاج العمل الفني إلى الإنسـان، وكـل حقيقـة، حتـى وإن كانـت "أزليـة" إنمـا تكتشف نفسها في التاريخ عبر الدازاين (Dasein).

إن نسيان العمل الفني هو شكل آخر من الحماية أيضا، تلك الحماية الـتي هـي علم وإرادة وعـزم لا تتعلـق في شـيء بالتجربـة الاسـتطيقية الفرديـة أو بالمعلومـة البسيطة القيّمة. إنما يتعلّق الأمر بالبقاء في حقيقة الموجود الذي يُحْدث عـن طريـق العمل الفني. إن هذه الحماية وهذا الوفاء اللذين يحرراننا من السلطان اليومي لما هو موجود، ليسلمانا لفتحة الكائن، يؤسسان مجتمع الرجال حيث يمكن أن نرى تمثـيلاً له لدى كانط في كلية الحكم الاستطيقي المترفع.

أخيراً، تتلاشى مسألة الحقيقة المادية للعمل الفني باعتبـار في البـدء، أن العمـل الفني، هو شيء. ترانا نخاطر لإتلافه كموضوع ينبغي أن يـثير فينـا حـالات معينـة، مثل حالة اللذة الخ... إذا كان العمل الفني شيئاً، فإننا لا نده يكون كذلك. والحـال أن العمل الفني يبدو وكأنه يمتلك حقيقـة الشـيء لأن الأرض تنتصـب في العمـل. لكن الأرض التي في جوهرها تحب أن تختبئ تعرض المقاومة الأكبر للانفتـاح علـى

المفتوح ولارتقاء الحقيقة. ليس بأداة ولا بشيء يتميز العمل الفني في أنه يسمح لنا على نحو أفضل بفهم ما الذي يجعل الشيء شيئاً والأداة أداةً. والحال أن الشيء يجب فهمه من خلال انتمائه إلى الأرض؛ وحده العمل الفني يمكن أن يكشف عن الأرض والأداة هي كذلك مكشوفة عن حقيقتها من خلال العمل الفني (مثلما بينته لوحة فان غوغ). إن الفن في جوهره هو إذاً مُعرَّف كتحقق للحقيقة عن طرق عملية الخلق والحماية في آن. على هذا النحو، يسعى هايدجر إلى وضع حد لامتياز الفنان الخالق. إن الحقيقة عن طريق إقامتها في العمل الفني، تخلق الفنان أكثر من كونها موضوعة من خلاله في موجود، وهذه الحقيقة وفي شرط لموجود يكشفها مع ذلك كما هي، تنادي بحماية: يجاوز هَايْدجر هكذا التقابل الجلي كثيراً بين التأمل وعملية الخلق وبين الذوق والعبقرية أخيراً. إن الفن الماضي الخلّاق للحقيقة في العمل الفني، وفي نطاق أنه يمثل حقيقة الموجود بوفاء واحترام هو Dichtung أي فن الشعر.

إذا كان كل فن في جوهره فن الشعر (Dichtung)، فمن الواضح أن هذه الكلمة لا تني فقط الشعر كنوع أدبي، رغم أن هذه الأخيرة (خاصة مع أعمال هولدرلين شاعر الشعراء)، تحتل مركزاً أساسياً في فكر هايْدجر. في الواقع، إن الشعر هو من عمل اللغة. والحال أن اللغة ليست عبارة عن أداة بسيطة تفيد التواصل. تفتح اللغة في جوهرها، لفضاء الكائن الذي ستشغله الموجودات، وحيث يمكن أن يتم اللقاء بين كل من الفراغ والصمت.

في نطاق كون اللغة تعثر من خلال الشعر على جوهرها الذي هو قول كائن كل الموجودات، فإن الشعر هو فكر. والتفكير يكون نظم الشعر (Dichten) (راجع

هولزويخ ص ٣٠٣). من الصعب إذاً التمييز هنا بين كل من اللغة الحقيقية والفكر وفن الشعر (Dichtung) على هذا النحو، وطالما أن الشعر الذي هو من عمل اللغة، يمثل Dichtung بامتياز، فإن الهندسة (Bauen) والفنون التشكيلية (Biden) ليسا ممكن إلا بواسطة انفتاح اللغة (سيسعى ميرلوبونتي على عكس هايدجر إلى التفكير بفن الرسم على أنه لغة لا يخضعها للكلام).

ومن أجل إيضاح جَوْهَر "فن الشعر" (Dichtung)، يذكر هايْدجر خمسة أبيات لهولدرلين: "نظم الشعر، يقول هذا الأخير، نظم الشعر هو بالأحرى مثير للدهشة أكثر من الشغل الذي يشتمل على تأليف القصائد، والذي هو مجاني كلياً. إن عمل الشاعر ينجو من المشاغل البراغماتية. إن الخبز والنبيذ اللذين ينشدهما الشاعر لا يطعمان أحداً. هذه البراءة هي التي يدينها أفلاطون في الجمهورية. لكن "اللغة هي الأخطر من بين كل الاختيارات". والكلام هو خَيْر لأن بواسطته يفهم الإنسان ويُسمِّي الموجودات، عبر الوسط الذي يجدها فيه، ويفتتح كذلك عالماً وتاريخاً.

الكلام هو جوهر الإنسان نفسه. لكنه خطر لأنه يمكن أن يقود إلى نسْيَان الكائن، وإذا سُخِّر للمشاغل اليومية يمكنه أني نزل إلى منزلة اللغو. عندئذٍ يحيد الإنسان عن الإمكانية الأكثر صدقية: إنه الانحطاط (Verffallenheit)، ومع ذلك، نحن الرجال نساوي حواراً. الحوار هو تبادل يفترض حضوراً وثباتاً وبالتالي مدّةً وزماناً. إننا نتحاور إذاً منذ أن وجد الزمان". أن نكون زمانيين، أن نبني عالماً، أن نفتتح تاريخاً، أن نوجد كالدازين، هي كلمات مترادفة تقريباً. وهذا الحوار الذي نشكّله يظهر بامتياز في الفعل البشري الحق لتسمية الآلهة وللتضرع إليها.

على هذا النحو، "إن الذي يدوم هو ما قد شيّده الشعراء". والحال أن الشاعر هو الذي ينشئ نظاماً مستديماً عن طريق تسمية الأشياء التي يجعلها قابلة للحجز من خلال انتزاعها من الخواء الأولي.

وبعيداً من كونه مكرّساً للمظاهر، مثلما كان يعتقد أفلاطون، يقول الشاعر على العكس ما هو الموجود في حقيقته ويشيِّده على هذا النحو. مشيِّداً كل ما هو موجود، يشيِّد الإنسان نفسه. نفهم عندئذ، لماذا الدازين هو شعري (Dichterisch)، وبأي معنى، يحيا الإنسان شعريا على هذه الأرض. إن قول الشعر هو إذاً عبارة عنكشف الكائن في اللغة. لهذا وبعيداً من كونه يعبِّر بساطة عن ثقافة، يسمح قول الشعر بتكوين كل ثقافة ممكنة.

إن الفن في جوهره هو نظم الشعر (قول الشعر) (Dichtung) وجوهر قول الشعر هو تشييد الحقيقة. على هذا النحو، ليس الفن عبارة عن مجموعة من الأشياء في متحف، ولكنه تصور أنطولوجي جديد، وطريق لتأويل الموجود في ليِّيته. الفن هو تاريخي (Geschichtlich) ليس بالمعنى الذي يكون له تاريخاً، وكأنه ظاهرة ثقافية بين ظواهر أخرى مأخوذ من تاريخ البشرية العام. الفن تاريخي لأنه يمثل التاريخ: فليس للبشر تاريخ، إلا لأن الحقيقة تكشف عن نفسها لهم عن طريق الحلول في الأعمال الفنية. والحال أنه في نطاق كون التاريخ الحقيقي للبشر، أي تاريخ الحقيقة هو تاريخ بطيء جداً وجامد تقريباً،نكتشف أن الفن في جوهره يوناني دائماً. فالفن لدى اليونانيين يعكس الأرض [المادة] أو بكلام آخر، إنه يعكس اللبس الحتمي للموجود في كليته وفي الكائن، الذي يجده هايدجر نفسه في "المفتوح" عند الشاعر "ريلكا". والحال أليس هذا هو التأويل الميتافيزيقي لكائن

الموجود، والذي يريد هايدجر بعناد أن يـتخلَّص منـه؟ هـل ترانـا نعـود أخـيراً إلى هيجل؟ هل يجب تجاوز الفن فقط لأنه يوناني؟

يُرْجع هايْدجر كل الفنون إلى "نظم الشعر" (Dichtung)، أي إلى كلام الشاعر في واقع الحال، أليس ذلك طريقة لإهمال، مـع همـل الفنـون التشـكيلية، عمـل اليـد وتجربة النظر، وترك في الظل الروابط الغامضة التي توجد الفن والجسد؟ مـن جهـة أخرى، إذا كان الفن تحققاً للحقيقة، فإن الإنسان والدولة والقديس والبطل والمفكر بخاصة، هم أيضاً "مبدعون" يجسـدون الحقيقـة في التـاريخ كـل علـى طريقتـه. كيـف عندئذٍ يمكننا تمييز أحدهم عن الآخر؟

إذا كان اكتشاف كل حقيقة يحل فيعمل فني ما، فهل إن كل كشف الحقيقة يـتم بواسطة الفن؟ ذلك نتركه إلى المثقف الواعي والمتلقف ليحدد رأيه بذلك.

العبقرية والفنون الجميلة

رأينا أن الفن (بمعناه العام) هو في مركز تعريف الجمال والذوق، حيث إن للحكم الاستطيقي مبدأ هو الغائية الكشلانية. ولكننا سنرى كيف سيتحدد الرابط الذي يربط الفن بالجمال في الفنون الجملية، ليس عبر تحليل تأمل الأشياء الجميلة، وإنما عبر تحليل إنتاجاتها. فالفن (بمعناه التقني العام) يقابل الطبيعة. إنما يتميز كذلك، من حيث هو سلطة ومن حيث افتراضه لمهارة، عن المعرفة وعن العلم وبالطريقة ذاتها التي يفلت الذوق فيها من المعرفة، فإن العملي كذلك لا يقبل الاختزال إلى ما هو نظري. أخيراً، يتميز الفن عن المهنة حيث إن الفن تحرري (Freie) بينما المهنة تجارية. إن الفن لعبة سارة، حتى لو احتوت على إرغام "ميكانيكي" وشكل سكولائي أن الفصل بين الحرفي والفنان واضح وضوح التمايز بين الجميل والنافع. لكن سنقسم الفنون ذاتها، بفضل تحليل الذوق، إلى فنون ميكانيكية (تطبيقية) وفنون استطيقية (المتمثلة غايتها الفورية بشعور اللذة)، وستنقسم هذه الأخيرة بدورها إلى فنون ترفيهية(تهدف إلى تحقيق الإمتاع الذي يولد من الأحاسيس) وإلى فنون جميلة (تساهم في "تثقيف ملكات النفس بغنة توفير الاتصال في المجتمع").

نلحظ فوراً الدائرة الغريبة التي يتّبعها تفكير كانط، كما يبدو. فلقد كأن تحليل الذوق يستعير بشكل أساسي نماذجه من الأشياء الطبيعية الجميلة. إلا أن هذه الأشياء الطبيعية الجميلة تكشف عن تقنية وعن فن في الطبيعة والآن يبدو أن تعريف الفنون الجميلة، التي انفصلت عن الفنون الترفيهية، لكونها تأخذ بمعيار الذوق (الحكم الاستطيقي المتفكر) يَدَّخر الجمال، للأعمال الفنية البشرية، لكن ينبغي أن تمتلك، الفنون الجميلة ظاهرية الطبيعة، دون البحث في إخفاء طبيعتها المزيفة.

يجب ألا تكون الغائية في الفنون الجميلة قصْدية، وإن كانت كذلك؛ أي أن الفن

ينبغي أن يتخذ ظاهرية الطبيعة، وأن ثمة وعياً ليس هو إلا فناً.

الفنـون الجميلـة هـي فنـون العبقريـة. والحـال إن العبقريـة أو الـذهن (بمفهـوم ingenium الذي يعود إلى شافتسبوري، راجع كاسيرير، ص ٣١٠ عبارة عـن موهبـة، عن "هبة طبيعية" و "ملكة إنتاجية فطرية" لدى الفنـان. وبالفعـل، في نطـاق كـون الفنـون الجميلة من عِداد الفن بشكل عام، وبالتالي، من عداد الإنتاجية القصدية، فهي تفترض القواعد التي تسمح بتصور إمكانية إنتاجاتها. ولكن، لأن الأمر يتعقـب فنـون الشـيء الجميل المعرَّف من قبل الحكم الاستطيقي المتفكر.

فإنه لا يمكن لهذه القواعد أن تصدر عن الفاهمة. لذا، فـإن "العبقريـة هـي التهيـؤ الفطري للذهن الذي من خلاله تقدِّم الطبيعة القواعد للفن". ومن هنا: مفارقة العبقرية التي يطلب منها أن تكون في آن واحد أصلية (إذ لا يمكنها أن تولد من التدريب علـى بعض القواعد) ونموذجية أيضا، لأنه يمكن لإنتاجاتها أن تصبح النماذج التي تفيد غيره من قواعد الحكم البُعدية.

الموازاة بين الذوق، الضروري لتقييم الأشياء الجميلة، وبـين العبقريـة الضـرورية لإنتاج هذه الأشياء مذهلة، حيث أن كليهما يُعرفان فعلاً بالمفارقة ذاتها المتعلقة بالكم: فكما أن الذوق مفرد، لأنه يعبر عن ذوق اللذة الـتي يشـعر بهـا الفـرد أمـام موضـوع فردي، ويصادر في الوقت ذاته على تصديق كل كذلك، فإن العبقرية مفـردة، أوليـة في الوقت ذاته. لكن إن كان الذوق يكفي لتفسير الجميل الطبيعـي، فـإن تحليـل الجمـال الفني الذي هو التصور الجميل للشيء (وإن كان قبيحاً)، يجعلنا نفهم ضرورة العبقرية. ومن هنا،تحتل لفنون الجميلة لدى كانط أهمية جديدة كلية. حيث تبـدو تلـك الفنـون مرتبطة بالطبيعة بواسطة العبقرية، لأن كانط يريد بشكل خاص أني ميز تلـك الفنـون عن أي علم ذهني وعن أي منهج معروف مسـبقاً. وفي نطـاق كونهـا فنـون العبقريـة. وتتميز بشكلٍ خاص بتعبير "الأفكار الاستطيقية"، وبتصورات المخيلة التي تشغل التفكير كثيراً دون أنً تتلاءم معها أي فكرة عينية، عكس فكرة العقل التي تُمثِّل أفهوماً لا يمكن

لأي تصور من المخيلة أن يتلاءم معها. وعلى هذا النحو، يمكن تعريف هـذه الفنـون، بطريقة "رومانسية"، على أنها الشكل الأصـلاني مـن المعرفـة اللاذهنيـة، أو علـى أنهـا السلطة الإبداعية للمخيلة.

يفضي إذا كتاب "نقد الحكم الجمالي" إلى عتق ثلاثي:

– عتق المُعْجَب الذي لا يكون مرشدنا أثناء عملية تأمـل الجمـال بـأي معيـار. فالذوق الذاتي الجمالي والفردي خالصان من أي علم وأي قاعدة مجردة.

– عتق الفنان الخلاَّق الذي تقتلعه عبقريته الأصلانية والنموذجية معاً، من حالـة الحرفي الذي يأخذ توصية وينفذها في محترفه ويبيع إنتاجاً منتهياً. فمع كانط انبثق تصور جديد للفنان، يتوافق مع الثورة التاريخية: أي تقسيم "الفنون الميكانيكية القديمة" إلى فنون عبقرية، أي فنون يبدعها الفنان الخلاق المنفرد والأصلاني، الباحـث عـن حريتـه مـن مناظر الطبيعة، وإلى فنون تطبيقية مع سيطرة التقنية والمعمل في وقـت لم يبتعـد تاريخـه عن الإنتاج الصناعي. من الآن فصاعداً، بات مركز الفنان الحديث يعبر عـن إشـكالية (راجع هيجل، بلزاك، بودلير، شوبنهاور، نيتشه).

– وأخيراً عتق العمل الفني ذاته، الذي يتركه الذوق المترفِّع والمتحرر من الرغبـة والحاجة ضمن استقلالية. في المقابل، وبعيداً عن محاكاة طبيعية سبق وتراءت للأنظـار، يجعل العمل الفني من عالم لا يزال مجهولاً، عالماً قابلاً للمشاهدة، كمـا يشـير إلى ذلـك النص الشهير في كتاب "الشعر والحقيقة" (VII, II) حيث يكتشف غوته لـدى السـكَّاف الذي يؤويه، الأجواء ذاتها لألواح الفنان "فان أوستاد" الذي كان قـد شـاهدها لتـوه في متحف "درسديه".

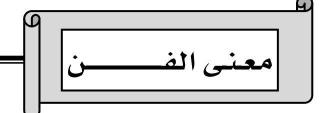
– غير أن لهذا العتق الثلاثي ثمناً ينبغي دفعه، فقد أصبح الجمال ذاتياً، ولم يعد له وجود خصا به في مركز الأشياء. حتماً، لا يزال هذا الجمال الذاتي، لدى كانط، طالبـاً للكلية وللاتصالية، ولكن بهذا المعنى، أصبح الجميل كناية عن "قيمة"، لابد منها. وكـل ما يتلخص هو تعبير عن معنى الفن ولكن بوجهات نظر مختلفة.

الخاتمة

لا يوجد معجم خاص أو معلومة جاهزة حول معنى الفن ولكن نجد عدد كبير من البشر هم ممن يمتلكون القدرة الفنية والإبداعية ولكن لكل حسب إدراكه وخزينه الفكري لكي يكون مبدعاً وعبقرياً فالمفردات الفنية التي تشكل لنا العمل الفني ممكن أن تجتمع معاً لتكون عملاً فنياً متميزاً. يحتاج ذلك أن يكون أصيلاً ومبدعاً. كما ويجب أن يكون لدى الفنان إحساس بما يجذب الجمهور، وكيف يمكن أن يطرح فناً جميلاً وراقياً.

ركز هذا الكتاب على جمع المعلومات ومحاورتها لإيجاد الصيغة التي تمثل النقد أو المراجعة البنيوية لمشاكل الأعمال الفنية لا بل حاولنا التوصل إلى عدد كبير من الأجوبة في النهاية التي تعطينا معاني مفهومة ومبسطة للمعنى الفني وأهميته والتوصل إلى حلول مشاكلها والتي لم يتم مواجهتها أثناء جمع مفردات العمل الفني... لذا يجب حلها في مرحلة الإعداد والتنفيذ.

وما حاولته في هذا الكتاب هو مناقشة المفاهيم الأساسية التي من شأنها أن تصنع فناً راقياً من خلالها نفهم ما هو الفن ونضع مفهوماً صحيحاً كل مشاكله ولامتلاك فكرة أوضح عنه... وبما يستطيع الفنان المصمم والمعماري والنحات والموسيقي والممثل والمنتج أو المخرج أن يستغلوا هذه المفردات بأن يجعلوها أكثر سهولة للإدراك والفهم. وأكثر تكاملاً وتحويل العناصر إلى عناصر قوية ومدركة إدراكاً كاملاً. وبذلك نصل إلى فنون عظيمة. إنها عملية الإبداع التي نصل فيها إلى فنون مقبولة اجتماعياً لها دور في أبناء الإنسان ومجتمعه وأن عصر متطور مثل الفترة



التي نعيش فيها هو عصـر الإنتـاج للحـالات العقليـة ولـذا مـن الضـروري إعـادة التفكير بمشكلة الحرية والديمقراطية.

إذ أن الفن يبدأ في حرية الفرد على أن يمارس إرادته، وهي الحـق في السـيطرة على العملية التي بواسطتها تشكل هذه الإرادة ومن المعلوم أنه من المدهش أن نرى أن يكون العمل الفني خاضعاً ببساطة مثل أي شيء في حياتنا إلى التأمـل الفلسـفي أن الفن هو خيال وحقيقة معاً وأنها أشكالاً رمزية... ولكـن أخـتم كتـابي هـذا في رسالة "غوتيه" إلى شيلر كانون ثاني/ ١٧٩٨ طالما أن العمل الفني غير موجـود، فـلا أحد يمتلك أي مفهوم عن إمكانياته ومعنى الفن هو النافذة التي تطل على العالم.

المصادر

١. ياسين خليل: منطق البحث العلمي، بيروت، دار الكتب، ١٩٧٤.
٢. مارتن هيدجر: نداء الحقيقة، تر. عبد الغفار مكاري، القاهرة، دار الثقافة، ١٩٧٧.
٣. دوزنتال: الموسوعة الفلسفية، تر سمير كرم، بيروت، دار الطليعة، ١٩٨١.
٤. د. محمود البسيوني: قضايا التربية الفنية، دار المعارف، مصر، ١٩٦٩.
٥. د. علي غرب بيجوفتش: الإسلام بين الشرق والغرب، ط١، مؤسسة العلم الحديث، بيروت ١٩٩٤.
٦. د. عادل مصطفى: دلالة الشكل دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٠١.
٧. حسن سليمان: سيكولوجية الخطوط، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٧.
٨. علي عواد: سيمياء الدلالة، قراءة في مدخل بارت السيميائي، مجلة أفكار، عمان، ١٩٩٧.
٩. علي عزت بيجوفتش: الإسلام بين الشرق والغرب، تر محمد عدسق، مؤسسة العلم الحديث، بيروت، ١٩٩٤.
١٠. وليم راي: المعنى الأدبي، تر يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، العراق، ١٩٨٧.
١١. ول ديورانت: قصة الحضارة، الجزء الأول.

١٢. معن زيادة: الموسوعة الفلسفية العربية، بيروت، دار الإنماء العربي، ١٩٨٦.
١٣. د. تاج السر الحسن: قضايا جمالية وإنسانية، دار الجيل، بيروت، ١٩٩١.
١٤. د. مسارع الراكوي: دراسات حول التربية في البلاد العربية، المكتبة العصرية، بيروت ١٩٨٧ – قضايا تربوية عربية، بيت النخبة للإعلان، عمان ٢٠٠٨.
١٥. ياسين خليل: منطق البحث العلمي، بيروت، دار الكتب، ١٩٧٤.
١٦. فؤاد زكريا: نظرية المعرفة، القاهرة، مكتبة النهضة العربية، ١٩٦٢.
١٧. عمانؤيل كانت: نقد العقل المجرد، تر. أحمد الشيباني، بيروت، دار اليقضة العربية ١٩٦٥.
١٨. هنري ايكن: عصر الأيديولوجيا، تر. محي الدين صبحي، بيروت، دار الطليعة.
١٩. معن زيادة: الموسوعة الفلسفية العربية، بيروت، دار الإنماء العربي، ١٩٨٦.
٢٠. د. نوري جعفر: الفكر طبيعته وتطوره، بغداد: مطبعة التحرير، ١٩٧٢.
٢١. عبد الغفار المكادي: دراسة عن هيدجر (نداء الحقيقة) القاهرة، دار الثقافة، ١٩٧٧.
٢٢. د. إحسان محمد حسان: الأهداف التربوية في الفكر التربوي الإسلامي.
٢٣. محمد المعتصم مجذوب: شخصيات تربوية، مطبعة التمدن، الخرطوم، ١٩٦٣.
٢٤. جون ديوي: الفن خبرة، تر ذكريا إبراهيم، دار النهضة العربية، القاهرة – بيروت ، ١٩٦٣ – التجديد في الفلسفة، القاهرة، ترجمة أمين مرسي قنديل – المنطق نظرية البحث، القاهر، دار المعارف، ١٩٦٠.

٢٥. هربرت ريد: التربية عن طريق الفن، تر عبد العزيز توفيق، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦ – معنى الفن، تر سامي خشبه، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٢.

٢٦. جيروم استوغنر: النقد الفني، دراسة جمالية، تر فؤاد زكريا، دار آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٢.

٢٧. هنتري لوفاغر: في عالم الجمال، تر، محمد عيتاني، ط١، بيروت، ١٩٥٤.

٢٨. هنري إيكن: عصر الأيديولوجيا، تر محي الدين صبحي، بيروت، دار الطليعة، ١٩٨٢.

٢٩. أرنست فيشر: ضرورة الفن، تر أسعد حليم، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٤.

٣٠. إبراهيم زكريا: مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة.

٣١. هربرت ماركيوز: البعد الجمالي، تر، جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت.

٣٢. ولتر ستيس: فلسفة الروح، تر، إمام عبد الفتاح إمام، ج٢، دار التنوي، بيروت، ١٩٨٣.

٣٣. حسين جمعة: قضايا الإبداع الفني، دار الآداب، ط١، بيروت – ١٩٨٣.

٣٤. جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، ط١، بيروت – ١٩٧١.

٣٥. جان برتليمي: بحث في علم الجمال.

٣٦. عبد الرحمن بدوي: فلسفة الجمال والفن عند هيجل، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٦.

٣٧. جيرار برا: هيجل والفن، تر منصور القاضي، المؤسسة الجامعية، ط١، بيروت ١٩٩٣.

٣٨. ميشال ديرميه الفن والحس، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٨.

٣٩. سيدني فنكلشتين: الواقعية في الفن، تـر مجاهـد عبـد المـنعم مجاهـد، لمؤسسـة الجامعية، بيروت ١٩٨٦.

٤٠. أميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمال – دار المأمون – بغداد – ١٩٨٤.

المواقع الإلكترونية

اتجاهات علم الجمال: WWW.google.com

WWW.balagh.com

WWW.Annavaa.com

WWW.The newalphabet.com

WWW.sthyle –vd.com

Alredvan.Jeeran.com